

Situació actual de la composició musical a Catalunya

BENET CASABLANCAS i DOMINGO

"La nueva música ha tomado sobre
sí todas las tinieblas y las culpas del
mundo. Toda su felicidad estriba en
reconocer la infelicidad; toda su
belleza, en sustraerse a la apariencia
de lo bello."

T.W. ADORNO

Atès el desinterès generalitzat envers la música contemporània en el nostre medi musical, volem subratllar, al principi d'aquestes línies, l'especial encert que suposa al nostre entendre el que una publicació com és *Recerca Musicològica* obri les seves pàgines a una problemàtica tan controvertida com és la que envolta a l'esmentada activitat creativa, que, lògicament i en raó precisament de la seva contemporaneïtat, hauria de constituir, si no el primer, un dels centres d'atenció primordials dins de l'àmbit musical. Pot semblar paradoxal que una disciplina com és la Musicologia -que suporta moltes vegades connotacions fredament acadèmiques quan no arcaïtzants- estigui legitimada per apropar-se a una qüestió tan dinàmica i actual com és, per definició, la de la creació musical coetània. En aquest sentit, D. Jay Grout¹ ens recorda com en afirmar-se histò-

¹ *A History of Western Music* London, 1981

ricament aquesta disciplina en ple Romanticisme, ja es produeix una certa contradicció de bon principi entre la subjectivitat romàntica -que motivava l'interès vers la música d'èpoques anteriors-, per un costat, i l'objectivitat pròpia del mètode científic -amb què el citat interès era vertebrat-, per un altre. Però també és cert que -paral·lelament a aquest desenvolupament i com bé assenyala F. Bonastre² -apareix la figura d' E. Hanslick i el seu principal llibre -*Vom Musikalisch-Schönen*-, d'inspiració positivista, que introdueix l'anomenat formalisme musicològic, i que té la important significació d'il·luminar, amb arguments que van més enllà de la mera crítica subjectiva, la virulent controvèrsia estètica de l'època -controvèrsia encara viva en els nostres dies, com comprovarem més endavant en parlar de la relació entre forma i contingut, construcció i expressió-, personalitzada en les postures pretesament antitètiques de Brahms i Wagner. Aquesta concepció "moderna" i genuïna de la Musicologia com a *Musik Wissenschaft*, avinent per a investigar les diverses vessants del fenomen musical sense excloure, naturalment, la que representa la creació musical contemporània, és la que li concedeix la plena competència per a reflexionar sobre el tema que ens ocupa. Tasca ambiciosa -per altra banda- doncs ens introdueix una qüestió difícil: la de la nova música, que -per ser-ho precisa també d'una nova metodologia per a abordar-la.

Si hem de reiterar -quasi diríem reivindicar- al principi d'aquestes línies l'especial competència de la Musicologia sobre aquest tema, no podem perdre de vista -en un altre ordre de coses- que tal vegada la "militància" personal de qui les signa pot constituir finalment un oportú contrapès a qualsevol pretensió d'objectivitat -millor hauríem de dir imparcialitat, si ens referim a la inevitable definició de determinats criteris valoratius que oblidés les restriccions o condicionaments que qualsevol "praxis" imposa al seu subjecte, encara que -això sí, i per les mateixes raons- el punt de mira adoptat restarà molt proper al centre mateix de l'activitat debatuda. Pretendre de cercar una aproximació a les diverses tendències compositives, a les diferents tècniques, estètiques, ideologies, etc. des de fora de "qualsevol" ideologia cristal·litzada -en l'ordre personal- en una "praxis" molt determinada i concreta no podria conduir, en aquesta època de confusió musical -i de fet ho fa en la immensa majoria dels casos-, sinó a un estèril i tangencial descriptivisme exempt de tota mena de compromís estètic, i àdhuc ètic. En aquest sentit, la Musicologia que -fidel als seus orígens positivistes com a "ciència de la música" en sentit ampli- no vol negligir el tractament teòric de les formes sonores més properes en el temps i en el espai, ha d'admetre en el seu si els punts de vista més diversos -convergentes i divergents- de les diferents corrents compositives, cultivades, però en té de fer una crítica fonamentada, raonada i rigurosa, partint dels documents primordials que són les pròpies obres i tenint en compte -i desenvolupant- tot el bagatge que les diverses disciplines tècniques i teòriques han anat verificant i contrastant al llarg de tota una evolució

² De l'*Organologia Musical i els seus aspectes crítics*. Publicació de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 1980.

fins a arribar als darrers grans sistemes musicals que -com és ben sabut- no són, en molts casos, sinó restringits sistemes personals.

Caldria aquí, potser, explicitar que la coherència de qualsevol obra musical ve determinada per la relació existent entre els materials exposats i el seu tractament -estretament condicionat per aquells-. I una època en què els lèxics s'han reproduït infinitament, les "grans formes", les formes unívokes han mort i no hi ha uns codis standartzats o intercanviables de comunicació, època -finalment- a la qual escau, sens dubte, la qualificació de caòtica, encara som més abocats que mai a cercar la coherència obra per obra, determinant a partir d'ella mateixa els seus propis paràmetres constructius i expressius.

De tota manera, i abans de contemplar amb un cert deteniment la qüestió central del nostre estudi i corresponent a la problemàtica específica de la música contemporània i als diferents llenguatges musicals creats a l'actualitat -i no sols en el nostre país-, val a dir que en aquestes línies tal vegada fixarem més la nostra mirada en el que podríem denominar vessant "externa", sociològica -amb totes les seves ramificacions-, de la matèria. L'anàlisi pròpiament musical, la suggerirem, encara que -sens dubte- serà motiu de treballs més extensos. Aquest fet no és casual, o circumstancial, doncs espero evidenciar fins a quin punt aquell aspecte condiciona de manera excessiva aquest darrer. Aquesta observació, el subratllat de la qual no seria sino una simple tautologia històrica en altres camps, cal aquí remarcar-ho. I en aquest ordre de coses no serà el menys important per a nosaltres accentuar la dimensió cultural del fenomen musical, que és així condicionat i condicionant alhora de les altres disciplines artístiques i culturals.

Així doncs, i per procedir amb un mínim de mètode, la nostra discussió anirà de l'ordre més general al més particular, tot seguint el següent esquema: Lloc que ocupa la música -en sentit general- a la nostra societat i a l'específic àmbit artístic, literari i cultural; espai social que ocupa pròpiament la música contemporània i situació del compositor, i, finalment, anàlisi de la creació musical mateixa, que reuneix l'aspecte relatiu a la formació tècnica del compositor, problemes generals de la música contemporània, i el dibuix de les principals tendències compositives presents actualment a Catalunya.

"Al cristalizar como algo en sí mismo no sometiendo a las normas sociales que alardean siempre de utilidad social, el arte critica con su sola presencia a la sociedad, puesto que los puritanos de cualquier color lo consideran algo reprehensible."
T. W. ADORNO

Hem de començar el nostre trajecte intentant esbrinar quin lloc ocupa la música -en sentit general- dins la nostra societat. Cal recordar aquí que el nostre país -com és ben sabut- ha sofert fins fa poc un llarg pe-

riode històric autoritari caracteritzat per una gran desolació cultural, que ha incidit, lògicament, en el desenvolupament de tots els sectors de la vida cívica i en el cultural en particular. Això tindrà moltes conseqüències pel que fa al tema que ens afecta, doncs, en haver-se plantejat amb una gran virulència la discussió referent a la funció ideològica i directament política de la cultura, la música ha estat fonamentalment ignorada, en funció -ben segur- del diferent paper que les diverses activitats artístiques i literàries -dintre de les quals la inclourem, i essent les mateixes les que més concretament requeriran la nostra atenció- acomplien en la situació esmentada i marcada pel que fa el cas particular de Catalunya per una resistència idiomàtica i nacional generalitzada, i tot això -i no pas en darrer lloc- en el context d'un Estat subdesenvolupat en tants aspectes. La no fàcil "utilització" de la música com una arma política i ideològica més, així com la impermeabilitat acusada del seu codi lingüístic³ vers aquesta mateixa dinàmica ideològica, constitueix -així ho creiem- la raó d'aquesta marginació. Això no vol significar que tot poder -o contrapoder- no tingui una màxima necessitat de les formes sensibles sonores per al seu millor funcionament, com ja Plató va veure perfectament⁴ i esdeveniments recents i lamentables que s'han produït al nostre país s'han encarregat de recordar-nos una volta més. És en aquest sentit com entenem la presència continuada i letàrgica als mitjans de comunicació de l'anomenada música lleugera -o popular, "folkloritzant", èxits populars, etc.- i l'aparició d'un fenomen particular -prou important sociològicament- d'oposició, conegut amb el nom genèric de *Nova Cançó* -denominada també, per extensió i en determinades circumstàncies, cançó de protesta-. Aquesta manifestació musical sí que podia participar obertament, i en raó dels seus textos⁵, en

³ La problemàtica específica referent a Política i Música, així com a la Semanticitat de la Música, són dues grans qüestions teòriques sobre les que no podem aquí i al llarg del nostre treball sinó suggerir determinades posicions que necessitarien un altre espai per a ésser àmpliament analitzades i raonades.

⁴ Vegi's el Llibre III de *La República*, i també (traduïm literalment): "Així mateix s'haurà de fer amb els qui composin i escriguin: el bon legislador els persuadirà que es proposin el mateix fi en el seu llenguatge laudable i bell, i si no n'hi ha prou amb la persuasió, els obligarà a introduir en els seus ritmes i en les seves melodies les figures i les modulacions pròpies dels homes discrets, bons en la seva totalitat i valerosos, si volen compondre correctament." (*Lleis*, 660a).

⁵ Més que no pas en raó de la pròpia música, que en la major part dels casos o bé és despersonalitzada, d'importació o simplement mimètica respecte de tots els diversos tipus de música que abans denominàvem música lleugera. Vegi's a aquest respecte l'irònic i lúcida en raó de la seva claretat -comentari de Aldous Huxley: "La evolució de la música popular ha corrido pareja, en un plano menor, con la evolución de la música seria. Los compositores de tonadas populares no son lo suficientemente músicos para resultar capaces de inventar nuevas formas de expresión. Todo cuanto hacen es adaptar los descubrimientos de los genios originales al gusto vulgar." *A lo largo del camino*. (Obras Completas, Vol. II Plaza & Janés S.A. Editores, Barcelona, 1960.) Això pot haver succeït respecte de l'ús de l'acord de sèptima disminuïda, i al qual es refereix T.W. Adorno en termes similars: "Aproximadamente la misma relación de resonancias armónicas que desde el aspecto del material representa el acorde de séptima disminuïda -con frecuencia se ha hecho notar así- y que pudo implantarse en tiempo de Beethoven como un momento de máxima tensión, se ha convertido en una época posterior en una inofensiva consonancia, despreciada incluso por Reger como medio de modulación no calificado." *Reacción y Progreso*. (Tusquets Editor, Barcelona, 1970).

la confrontació política, de la mateixa manera com ho feien també, en major o menor mesura, les arts plàstiques i la literatura -sobretot-. L'esmentada funció primordial d'oposició política al règim autocràtic anterior feia que la *Nova Cançó* fos potenciada i consumida per les capes més progressistes de la població, i és potser per aquesta raó, que encara avui en dia i en la major part dels cenacles artístics i culturals de casa nostra, la música catalana contemporània comença i acaba amb la citada manifestació.

En aquest context, la música lleugera -concepte dins del qual incloïm òbviament la *Nova Cançó* (veure nota 8) -que, com ja hem dit, col·lapsa a la pràctica els mitjans de comunicació tan audiovisuals com escrits, obeeix de manera molt directa les simples lleis del mercat de la mà de la indústria discogràfica i les companyies multinacionals, amb una hegemònica presència en aquest sector⁶. En relació a la seva possible significació ideològica, així com al seu contingut musical, no creiem necessari entendre'ns més, únicament voldríem citar les següents paraules de T.W. Adorno, referint-se al *jazz*, paraules especialment crítiques doncs en aquest cas particular encara podríem parlar evidentment de determinades troballes intrínsecament musicals, encara que la lectura que se n'ha fet ha estat en general molt poc rigurosa des de un punt de vista tècnic:

"El jazz comercial al uso, por ejemplo, puede ejercer su función precisamente porque no es captada en el *modus* de la atención tensa, sino durante la charla, y sobre todo como acompañamiento para el baile."⁷

o bé en un altre lloc:

"La música seria, desde Brahms en adelante, había descubierto mucho antes que el *jazz* todo lo que en éste puede llamar la atención, y no se había detenido en ello. Aún más absolutamente discutible es eso de la vitalidad del *jazz*, la vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene standarizadas incluso sus irregularidades."⁸

Volem delimitar també a aquest nivell el nostre estudi, i deixarem fora del mateix per motius suficientment entenedors a la música lleugera, sigui del tipus que sigui (no considerem prou essencials les diferències entre llurs diverses modalitats).

Al costat d'aquest fenomen existeix el món dels concerts de l'anomenada música "clàssica" (denominació aquesta sense sentit des d'una perspectiva estrictament històrica) -o també "sèria", "cultura", denominació que nosaltres preferim si cal adjectivar la veritable música, etc.-, amb les seves entitats promotores, patronats, empreses de contractació, insti-

⁶ La publicitat penetra fàcilment -i pel que sembla, inadvertida, quan no consentida- en aquest camp, imposant d'aquesta manera les diferents i successives modes.

⁷ "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído." *Disonancias*. (Ediciones Rialp S.A. Madrid, 1966.)

⁸ "Moda sin tiempo" -sobre el jazz-, a *Prismas* (Ediciones Ariel S.A. Barcelona, 1962.)

tucions públiques, etc., i en les quals observem una tendència generalitzada -donat el mercantilisme de la societat en la qual estem vivint- envers l'immediat èxit de públic, i en funció -naturalment- dels ingressos de guixeta. Parlem d'èxit de públic, però algunes d'aquestes associacions tampoc es caracteritzen precisament pels seus preus assequibles a amplis estrats populars. En segon lloc també hem de palesar la pobresa notòria de les programacions, que, o bé persegueixen directament i sense subterfugis els fins anteriorment esmentats o bé denoten una considerable manca d'imaginació quan no una simple manca de preparació musical. Seria molt fàcil ara mateix citar algunes de les innumerables obres cabdals de la música pertanyents a períodes històrics distints que encara no hem sentit a Barcelona -i no diguem pel que fa a la resta de la geografia catalana- i que, de moment, sols són a l'abast del bon coneixedor en algunes gravacions discogràfiques (igualment no sense notables carències en el catàleg disponible i no precisament amb una garantia de qualitat proporcional al seu import econòmic). En darrer lloc, la presència miraculosa a les programacions de música moderna i contemporània -i en aquest darrer cas, catalana- és suficientment petita i limitada per no fer-nos perdre de vista el seu caràcter primordial de concessió en la major part dels casos -com veurem més endavant- i amb unes poques excepcions lloables⁹. Aquesta monotonia en els continguts va acompanyada d'una idolatria -servida pels millors equipaments de *marketing*- vers l'interpret, que en constituir-se en primer focus d'atenció ens porta a recordar aquí que la seva funció principal ha d'ésser la de "simple" intermediari entre el compositor i el públic (atorgant al mot "simple" tota la seva latent complexitat). En una mateixa temporada de concerts podem escoltar un nombre indeterminat de "versions" de la mateixa partitura per diversos intèrprets de prestigi internacional; i és així el que sembla animar la vida musical. No ens podem estar, arribats a aquest punt, de citar les següents paraules que escrivia Mozart al seu pare -traduïm literalment-:

"Aquest concerts són un feliç terme mig entre el que és massa fàcil i massa difícil; son molt brillants, agraden a l'oïda i son naturals, sense ésser massa insípids. Hi ha passatges aci i allí dels que sols els coneixedors poden aconseguir satisfacció; però aquests passatges son escrits de tal manera que els menys entesos no poden deixar de sentir satisfacció, encara que no sàpiguen el perquè."¹⁰

En aquest apartat voldriem referir-nos particularment al món de l'òpera. Això significa fonamentalment parlar del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Sempre hem cregut observar una significativa divergència entre el públic de concerts i el de l'òpera, quan històricament resta evident que ha estat en aquest darrer terreny on el llenguatge musical ha sofert algunes de les seves innovacions més importants, i tants compositors capi-

⁹ Les condicions en que s'acostumbren estrenar les obres en el nostre medi solen repercutir en un clar perjudici de les mateixes i de la consideració per part del públic, de la música contemporània en general.

¹⁰ Citat a: L.G. RATNER, *Classic Music - Expression, Form, and Style*. (Schirmer Books. New York, 1980.)

tals li han dedicat llur obra més significativa (quan no exclusiva). Doncs bé, les limitacions abans assenyalades han estat sovint agreujades en aquest sector de la vida musical. No ens preocuparia tant l'aspecte elitista de la qüestió -ben clar en l'immediat passat- com el fet que hem sofert una autèntica degradació dels elements que integren un espectacle tan ric com hauria d'ésser aquest¹¹. Escenografia, Orquestra, Cor, no han existit durant molt de temps sinó per permetre les actuacions de primeres figures mundials que tenien el mercat ben assegurat, tot el qual ens remetia a situacions i polèmiques estètiques relatives al gènere operístic ben pretèrites. La negativa a incloure de manera normalitzada i periòdica obres pertanyents a compositors representatius dels principals corrents estètics del nostre segle -per a no parlar d'èpoques més remotes, però tanmateix igualment negligides- comporta en la pràctica la no programació de la música dels nostres compositors¹². Quelcom de semblant podríem dir si ens referíssim al Ballet. Sols voldríem subratllar que darrerament s'ha produït un esclat de companyies de Dansa en àmbits alternatius i de professionalitat i orientació força diferents; però també en aquest cas hem de lamentar que el treball conjunt amb els compositors catalans es redueixi a algunes elogiabls excepcions.

¹¹ Vegeu al respecte l'opinió de J. Soler: "Simptomàtic és el cas de l'Orfeó Català o del Liceu; vegi's el que diu el Manifest Groc de l'Orfeó. Aquest hauria d'haver estat el millor cor del món i així representar a Catalunya: es va limitar a fer política i a cantar cançons populars mal harmonitzades o misses de Beethoven mal afinades; el mateix succeeix amb el teatre del Liceu: allí hauria d'haver-hi el millor teatre d'òpera del món i sols hi ha un temple al mal gust d'una burgesia que entra i surt durant les representacions, que no es queixa del pèssim nivell dels cors i de l'orquestra i que no dubta a portar-hi aparells portàtils de televisió a les llotges quan hi ha un combat de boxa que sigui "molt important" (sic) (Programa del IV Festival Internacional de Música de Granollers, 1979). Si bé alguns dels aspectes materials referents a la qualitat semblen evolucionar favorablement, no succeeix el mateix pel que fa a la concepció global de la programació així com a la vessant ideològica i elitista abans esmentada. De diverses fonts coneixem l'existència -en determinades ocasions- a l'interior del propi teatre d'una parada de corbates on, per un preu módic, hom pot llogar-ne una, sense la qual no li és permès l'accés al recinte. Sense comentar-los. (!)

¹² Amb referència a la íntima relació entre el drama musical i la música moderna i contemporània vegeu: "El texto (o libreto) -la consiguiente organización dramática- ha actuado como un elemento poderosamente integrador en música, y precipitó el abandono de la tonalidad, al facilitar al compositor, en un plano, un punto de apoyo para la inmediata comprensibilidad, mientras que, en otro, le permitía introducir lo que iba a considerarse una rendición a la anarquía." I més endavant: "El tema de Elektra hizo objetivas y válidas las disonancias emancipadas de Strauss. Podían enterderse primero a través del drama, y comprenderse después musicalmente." (!) D. MITCHELL, *El Lenguaje de la Música Moderna*. (Ed. Lumen, Barcelona, 1972.)

"El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes."
W. KANDINSKY

El següent punt serà el que fa referència a la consideració de la música dins l'específic àmbit artístic i cultural. Ja hem vist com la presència pública de la música culta és limitada -quantitativament i qualitativa- per multitud de factors. Però ens sembla més greu, encara, el profund desconeixement que se'n té en la majoria dels medis creatius i de difusió cultural del nostre país. Podem observar aquest fet quan es discuteix el fenomen de la creació artística coetània a Catalunya. Les referències a la música -quan hi són- es limiten, en molts casos i com ja hem assenyalat, a parlar dels cantautors de moda. No volem estendre'ns més sobre aquest punt, només insistir a que no podem pendre en consideració musicalment -de manera seriosa- llur activitat, que per nosaltres revesteix únicament una importància a nivell sociològic. Si volem, però, recordar i subratllar la importància que en tot moment històric hom ha concedit a la música. Coneguda és la vella idea romàntica de que totes les arts aspiraven a esdevenir música¹³, i significativa és l'actitud que al respecte sostenia Hegel¹⁴. Ens ruboritzem quan evoquem aquesta presència viva de l'art musical en el desenvolupament artístic i el pensament al llarg de tota la història, perquè entre nosaltres el panorama és ben diferent. A quantes revistes o publicacions periòdiques hi ha unes planes regularment destinades a la música -pensem en tantes seccions dites de cultura- Quin és el seu objecte d'atenció quan hi són? Quin el nivell teòric del seu contingut? Però ens preocupa molt especialment l'actitud -gosariem dir- generalitzada que comporta l'absoluta manca de cultura musical- que no vol dir necessàriament formació tècnica- que trobem entre els intel·lectuals i homes de lletres. Aquesta subvaloració de l'art musical va acompanyada d'un verta-

¹³ Es característica la frase de E.T.A. Hoffmann: "La Música és l'art veritablement romàntic, perquè l'infinit és el seu objecte." Citat a E. FUBINI, *La Estètica musical del segle XVIII a nostros dies*. Barral Editores S.A. Barcelona, 1970.

¹⁴ "Su elemento propio es la misma interioridad, el sentimiento invisible o sin forma, que no puede manifestarse en la realidad externa, sino solamente por medio de un fenómeno exterior que desaparece rápidamente y se borra a sí mismo. Así, el alma, el espíritu, en su unidad inmediata, en su subjetividad; el corazón humano, la pura impresión; todo esto constituye la esencia misma de este arte." Citat a E. Fubini, *ob.cit.*; i també (traduïm literalment): "Aquesta interioritat sense objecte, en quan al contingut i mode d'expressió, constitueix el costat *formal* de la música. Si té un contingut, aquest no ho és pas en el sentit amb el qual nosaltres parlem del contingut a propòsit de les arts plàstiques i la poesia; ja que el que li manca, és un acompliment objectiu, sigui en formes representant fenòmens exteriors reals, sigui en concepcions i en representacions espirituals, igualment objectives." Hegel: *La Peinture-La Musique*. (Aubier-Montagne, Paris, 1965).

der confusionisme estètic i ideològic:

Entre los síntomas de la decadencia de la educación no es el menos importante el que consiste en que la distinción entre arte autónomo "superior" y arte comercial "ligero" -por discutible que sea esta distinción- sin ser penetrada críticamente, ha dejado ya, simplemente, de ser percibida."¹⁵

Hem vist abans que tot sovint s'identificava l'actual música catalana -parlant de la situació cultural en general amb els cantautors que constitueixen la *Nova Cançó*, posats al costat de personalitats provinents del camp de les arts plàstiques, les lletres, etc.¹⁶ Veiem ara algunes opinions recollides a la premsa diària d'algunes persones ben conegudes i destacades per comprovar la lleugeresa amb què -a casa nostra- és possible parlar de música:

"La música, en cambio, es un arte inferior, porque impresiona hasta a los animales. (sic)(¿...?) Si, la música me gusta como algo lejano y difuso, pero no como una religión o una ciencia. Siempre he dicho que debían poner repisas para tomar café en las butacas del Palau, aunque esto causa la misma indignación que decir que la calva de Pau Casals era postiza. Me gustan los vales, las marchas militares -porque ayudan a caminar- y Mozart. Pero la ópera la encuentro horrible."

¹⁵ T.W. ADORNO: "Moda sin tiempo" -sobre el jazz-, a *Prismas*. Ob. cit. Pot ésser interessant contrapassar respecte de l'accepció i implicacions estètiques i ideològiques de l'antinòmia constituïda pels termes "superior" i "ligero", utilitzats en el paràgraf anterior, citar un parell d'opinions ben oposades: "El músic, Hanns Eisler, fou deixeble d'un mestre que havia matematitzat tant la música, que els seus treballs només són accessibles a molts pocs especialistes. Però el deixeble es decantà cap a les multituds. Només un parell de virtuoses eren capaços de tocar les peces de Schönberg; milions, en canvi reproduïen les d'Eisler. El mestre treballava en una cambra petita que semblava un laboratori secret, i sospirava amb enyorança per la monarquia enderrocada. El deixeble treballava amb molta gent en els locals socials de diverses agrupacions, en estadis i grans teatres, i ja combatia la República. El mestre havia allunyat tot allò que pogués fer olor de política de les seves obres: fins i tot hi mancaven al·lusions a les excel·lències de la monarquia. L'alumne, en canvi, no oblidava mai d'incloure-hi cap dels seus pensaments polítics." B. BRECHT: "Hanns Eisler" (Notes per a una contribució al tema popularisme), a *Formalisme i Realisme*, Edicions 62. Barcelona, 1971. (No volem comentar amb profunditat aquest text, però no podem estar-nos de recordar -pel que fa a la darrera afirmació almenys dues obres prou significatives d'A. Schönberg: "Un supervivent de Varsòvia" op. 46, i la "Oda a Napoleó" op. 41) i "... y de igual manera, ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un "slogan" tal como "Arte para todos". Porque si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte." A. SCHÖNBERG: "Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea", a *El Estilo y la Idea*, Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1963. Un punt de vista similar és reflecteix a les següents paraules de Kandinsky: "La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa." *De lo espiritual en el arte*. Barral Editores, S.A. Barcelona, 1973. (veure també nota 88)

¹⁶ T. MARCO: "Xavier Benguerel". *Imagen y Sonido*, junio 1972.

Aquests comentaris no serien més que una simple "boutade" si l'autor dels mateixos no fos un Premi d'Honor de les Lletres Catalanes¹⁷. No ens pot sorprendre, aleshores, que la música moderna i contemporània pugui ésser utilitzada com a sinònim de determinats sorolls indesitjables:

"De mi teléfono salían ronquidos de animales desconocidos, aproximaciones a ensayos dodecafónicos (?) de Alban Berg, desfiles de moscardones en posición de combate, todo menos una conversación, un sonido humano, un buenas tardes."¹⁸

Podem entendre la segona cita com un recurs irònic, que denota -si més no- que la persona que l'ha redactada coneix l'existència del músic esmentat a la mateixa. I aquest fet -en la nostra situació- quasi podríem agrair-lo. Però el que trobem greu i lamentable sense paliatius és el fet que una persona coneguda -i reconeguda- com a poeta demostrí una manca tan notable de sensibilitat, sinó simplement de responsabilitat intel·lectual. No ens podem estar de citar al Poeta:

"Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
Why lovest thou that which thou receivest not gladly,
Or else receivest with pleasure thine annoy?"¹⁹

i també:

"Strings in the earth and air
Make music sweet;
Strings by the river where
The willows meet."²⁰

Aquest estat de coses generalitzat, bé que amb lloables excepcions -pensem, per exemple, en l'atenció que sempre ha dedicat a la música un pensador tan prolífic com és E. Trias, de qui esperem amb interès la seva Ontologia de la Música- té un reflexe immediat en la migrada atenció editorial vers aquesta important vessant de la cultura²¹. Com féiem abans en referir-nos als enregistraments discogràfics, hem de constatar en aquest sector una precarietat important, tant pel que respecta a la disponibilitat de les obres fonamentals que cobreixen les diverses àrees especialitzades

¹⁷ Joan Oliver, entrevistat per M.A. Guardia, a *La Vanguardia* -planes culturals-, 8-11-81.

¹⁸ M. Vázquez Montalbán, a *El Periódico*, 12-11-81.

¹⁹ W. SHAKESPEARE: Sonet 8 (Tú, música para el oído, ¿por qué escuchas la música tristemente? / Dulzuras con dulzuras no guerrean, la alegría se deleita en la alegría. / ¿Por qué amas aquello que no acoges con agrado, y sin embargo acoges con placer tu malestar?).

²⁰ J. JOYCE: *Música de Cámara*, I (Cuerdas en la tierra y en el aire / dulce música hacen; / cuerdas al lado del río / donde están los sauces.)

²¹ No existeixen al nostre país editorials especialitzades; entre les contades empreses editores que dediquen actualment una atenció periòdica i regular a la música, citarem molt especialment a *Taurus* i més recentment *Antoni Bosch Editor*.

-que resten així fora de l'abast del lector interessat que ha de recórrer a la bibliografia forana- com pel que afecta directament a llur qualitat. Efectivament, el nivell de la bibliografia existent i a l'abast del gran públic no sempre és el desitjable, i no arriba a assolir, en alguns casos, el mínim caràcter científic exigible²². Sembla, doncs, que el més gran diletantisme pugui trobar acolliment en el terreny musical, la qual cosa té molt a veure, indiscutiblement, amb les limitacions constatades en la formació musical del nostre medi cultural. Arribats a aquest punt, hem de reconèixer, però, si volem ésser equànimes, la deficient formació intel·lectual i cultural dels propis músics que sofreix moltes vegades de serioses limitacions. A les acadèmies -i com veurem tot seguit- aquesta és pràcticament nul·la per la qual cosa els coneixements impartits allí -en moltes ocasions prou deformants- queden a més a més distorsionats en presentar-se descontextualitzats. També hem d'admetre, en molts casos, la manca de perspectiva suficient des del propi ofici de compositor davant d'altres tipus de treball cognoscitiu. Hegel mateix bé confessa que no coneix suficientment el llenguatge -és a dir, la tècnica- musical quan es disposa a reflexionar sobre aquest art dins l'edifici conceptual de la seva estètica²³. Aquest exercici d'humilitat ens condueix a afirmar, reciprocament, que la música no és tampoc propietat intel·lectual dels músics -doncs amb aquesta actitud no fariem sinó reafirmar indirectament la present situació d'ostracisme musical-, i subscriuim per tant l'expressió del citat E. Trias quan es referix a "Pensar la Música"²⁴.

Aquestes observacions ens porten lògicament vers el punt següent, que suporta una bona part de responsabilitat en relació al referit estat de coses. Perquè el nucli del problema resideix en el sistema educatiu, en els seus diversos nivells: Escoles, Formació Superior (Universitat) i Conservatoris de Música. Els esmentem en aquest ordre perquè ho considerem

²² Un diàfan exemple del que diem el trobem en el llibre de M. Valls que duu per títol *La Música Actual*, i publicat per Editorial Noguer, Barcelona, 1980: "Encontramos así importantes ejemplos de páginas manumitidas de la tonalidad (por el empleo indiscriminado del total cromático) en Wagner (en los compases iniciales del preludio de Tristán e Isolda y al final de la ópera) (!), i també: "Las tintas angustiadas de la expresión plástica de Bucher ("El grito") (!) o el preciosismo vagamente simbolista de Gustav Klimt o de Scheiber (!), estrictamente contemporáneos de la creación mahleriana...", així com el fet de parlar d'obres inexistents (el *Capricho para piano y orquesta* de Strauss, l'òpera *El Jugador* de Shostakovich, etc) o de referir-se àmpliament als "clusters" sense esmentar a Henry Cowell, i tot un llarg etcètera, doncs no pretenem ésser exhaustius -com tampoc podem atribuir la llarga sèrie de despropòsits a simples errades d'impremta-, tot el qual fa que hàgim de considerar més el present llibre com un mer "pastiche" que com una obra seriosa de divulgació. (També és digna de comentari la minsa presència dels compositors catalans en la mateixa, tret d'alguns pocs noms que -significativament- sí hi apareixen.)

²³ (traduïm literalment) "Atés el caràcter tan abstracte i formal de l'element musical del so i de l'interioritat que afecta el contingut, no sabriem tractar del particular més que en base a determinacions tècniques referents a les relacions de masa entre els sons, les diferències existents entre els instruments, els tipus de sons, els acords, etc. Estant poc familiaritzat amb aquestes qüestions, he de començar per excusar-me per haver de limitar-me a punts molt generals i a algunes precisions aïllades." Ob. cit.

²⁴ "Notificació d'un projecte: Pensar la Música". *Saber*, març/abril 1980.

més coherent; en efecte, la formació musical -que no concebim separada dels altres camps de coneixement i formació íntegra de la persona- no pressuposa necessàriament una professionalització -encara que la riquesa del codi així ho aconselli en gran mesura-, i sols tindrà un veritable sentit quan el gruix de la població hagi rebut una bona iniciació al respecte. L'escola pot obrir els ulls als futurs músics, però també -i no en segon lloc- pot desenrotllar la sensibilització musical del futur afeccionat. Són ben conegudes les limitacions que trobem en aquest camp, doncs la música no està encara normalitzada a l'escola, com ho estan altres manifestacions artístiques. Així, des del principi de l'escala educativa s'opera una delimitació entre la música i les altres esferes de l'experiència humana que li són més properes. Naturalment, això es perllonga quan accedim al nivell superior del nostre sistema educatiu: la universitat. Són ben poques les universitats de l'Estat Espanyol on es poden cursar matèries corresponents a l'específic àmbit musical; i quan afirmem això estem pensant, naturalment, en les seccions d'Història, i, més concretament, en els Departaments d'Història de l'Art. El que seria totalment necessari és que poguéssim parlar de les Seccions de Música, organitzades en els seus diversos departaments: Història de la Música, Musicologia, Pedagogia Musical, etc. En aquest sentit volem destacar la important tasca que porta a terme la Sub-secció d'Història de la Música (Dep. Art) de la Universitat Autònoma de Barcelona que treballa en la direcció abans assenyalada, i que és una notable excepció en el nostre país²⁵. Si hem deixat per al final el referir-nos sumàriament a la situació dels conservatoris, és aquest un fet motivat també per la gravetat de l'estat en que es troben la majoria d'ells, i per la influència directa que això té en la formació dels professionals de la música, en les seves particulars especialitats. Tornarem a aquest tema més endavant quan fem referència a la relació dels intèrprets amb la música contemporània, així com en parlar de la formació tècnica dels nostres compositors. En el present paràgraf només volem reflectir l'arbitrarietat dels plans d'estudi -en realitat, la mateixa inexistència d'un veritable pla d'estudis- a diferència del que succeeix a les Escoles Superiors de Música dels països més desenvolupats en aquest terreny. No creiem pronunciar una afirmació sensacionalista quan diem que una de les principals causes de desencís per a moltes persones que s'han dirigit il·lusionades a aquests centres per assolir una formació musical seriosa ha estat la general pobresa dels continguts impartits i els seus mètodes pedagògics caducs. Tot això i de manera notòria pel que fa a les matèries de tipus teòric, els programes de les quals solen partir d'una manca de rigor notable, quan no del caràcter poc científic de llurs continguts -i utilitzem una paraula, el significat de la qual hauriem de relativitzar quan l'apliquem en

²⁵ Recordem també la tasca de l'Institut de Musicologia "Josep Ricart i Matas" que organitzà recentment -amb la col·laboració de l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona- un cicle de conferències sobre "Nou Compositors de Barcelona": Josep Soler, Xavier Benguerel, Joan Guinjoan, Jordi Cervelló, Josep M^a Mestres Quadreny, Josep Casanovas, Joaquín Homs, Benet Casablanca i Xavier Montsalvatge.

aquest camp-. L'ensenyament de l'Harmonia, el Contrapunt, les Formes Musicals -no existeix pròpiament la matèria d'Anàlisi Musical-, la Història de la Música, per a no parlar del Solfeig i de la Teoria de la Música, fa honor a la denominació de "Conservatoris" utilitzada per aquestes institucions. I no és aquesta una recriminació recolzada en motius de tipus estètic i que pogués estar motivada directament pel tema que ens ocupa en aquest article. En efecte, quines són les activitats de pràctica musical que es desenvolupen en aquests centres? ja hem al·ludit a l'anàlisi musical, què n'hi ha de disciplines com són la Musicologia, la música antiga -també des d'un punt de vista instrumental-, i, perquè no, la necessària actitud receptiva vers les corrents musicals del nostre segle, en les diverses especialitats pertinents? Actualment sembla que hi hagi cada cop més una consciència generalitzada de que cal treballar per establir un sistema educatiu musical rigorós, coherent i ampli, que pugui formar -i no pas deformar, com és el cas en aquests centres escleròtics- i convertir, d'aquesta manera, en generalitzada també l'esforçada feina que realitzen un nombre cada vegada més alt persones a títol individual dintre dels conservatoris més importants -i pensem òbviament en el de la Ciutat Comtal-, i com palesen, així mateix, les noves Escoles de Música -o les antigues- que, renovades vers uns objectius formatius ambiciosos, prenen nou impuls en aquests darrers temps a diversos indrets de Catalunya.

"Nuestra cantora se llama Josefina.
Quien no la ha oído no conoce el
poder del canto. No hay nadie que
no sea arrebatado por su canto, lo
que se ha de estimar tanto más
cuanto que a nuestra raza, en general,
no le gusta la música."

F.KAFKA

Si hem fet aquesta llarga introducció, abans d'introduir el tema central que ens ocupa i que és el de la composició musical contemporània en el nostre país, és perquè creiem plenament necessari definir el més acuradament possible -amb les inevitables generalitzacions i inexactituds que aquest fet comporta -el marc sociològic on s'insereix aquella.

De tot l'estat de coses descrit es desprèn que -en rigor- la relació entre la música contemporània i la societat és més inexistente que no pas conflictiva. Quan la cultura musical és subestimada, l'ensenyament musical pateix greus limitacions i les manifestacions musicals queden reduïdes a la satisfacció de la demanda del mercat o bé a espectaculars operacions de prestigi i recerca d'imatge per part de les institucions que les promouen, és lògic -des del punt de vista del funcionament del propi sistema, evidentment- que la música contemporània vegi limitada seriosament la seva presència social. Aquí intervé també -no podem oblidar-ho- la pròpia naturalesa de la música mateixa. Com veurem més endavant amb més deteniment, la darrera evolució del llenguatge i l'estètica musicals, que

comença ja amb els noms del Romanticisme tardà²⁶ -llegiu Brahms, Wagner, Bruckner, Wolf, Mahler, entre d'altres-, i de la mà del que Rognoni ha anomenat "irracionalisme" subjectiu²⁷, suposa un canvi fonamental que hom esmenta moltes vegades com la dissolució progressiva de la tonalitat, i que a començaments de segle condueix a una situació en la que -per oposició al que havia estat bàsicament un llenguatge unívoc, un codi únic (capaç, malgrat això -i no era aquesta una de les seves menors granseses-, d'ésser permeable a la personalitat dels diversos compositors), una mateixa referència constructiva- apareixen les que podríem denominar diferents illes lingüístiques; cadascun dels grans compositors elabora el seu codi propi i els diversos codis es resisteixen a ésser intercanviables. A l'actualitat s'ha agreujat aquesta qüestió, doncs fins i tot en la producció d'un mateix autor trobem a voltes aquesta característica, -quan dirigim el nostre esguard d'una obra a l'altra-, i, àdhuc, en la coexistència no sempre resolta de lèxics dissímils en una mateixa composició. Ara bé, resta clar per a nosaltres que l'evolució musical de principis de segle és ben coherent amb el procés anterior, i que la major complexitat dels llenguatges dels diferents compositors sols implica la necessitat d'un contacte més intensiu amb llur obra per arribar a un suficient grau de comprensió de la mateixa. Naturalment, és una situació viciosa la que es reproduceix quan es manipula la reflexió anterior com a pretext per a la insistència en determinades programacions. Tot això incideix -òbviament- en el món dels intèrprets. Si volen entrar en el mercat hauran d'acceptar el joc i proposar així uns programes dels quals en puguin treure el màxim rendiment professional. I no ho dïem com a retret. També és cert que existeixen determinats circuits -encara que molt més estrets- en els quals s'ofereix la música contemporània com a tal -llegiu Nova Música²⁸ -i no sempre sense un cert esnobisme per part de determinada "élite"²⁹. Però tampoc és la nostra intenció negar que un nombre cada cop més ampli de joves intèrprets tenen un concepte més obert del repertori -com també de la seva missió que els porta a confeccionar unes programacions eclèctiques -en el bon sentit de la paraula- que són així més fàcilment admeses en els circuits convencionals de concerts, i, que eviten al mateix temps l'aïllament de la música contemporània en un "ghetto", al qual abans al·ludíem i que no va sinó en perjudici de tota la música. Ara bé, per acabar amb aquesta qüestió i si volem ésser sincers, hem de reconèixer que la major part dels intèrprets no se senten vinculats per un compromís estètic i ideològic personal envers la música contemporània, per no parlar de la música del nostre segle en general. Ni tècnicament, ni el que encara és més important, es-

²⁶ Vegi's la nota 58.

²⁷ (trad.lit.) "Sota l'impuls oposat d'aquests dos camps, que coincideix amb el pas de l'objectivitat artesanal del Set-cents a la subjectivitat espiritual dels romàntics, amb l'introducció de l'element irracional-psicològic en el camp racional-matemàtic del llenguatge musical, s'ha iniciat la crisi." *Fenomenologia della musica radicale*, Aldo Garzanti Editore, Milano, 1974.

²⁸ Vegeu més endavant, nota 73.

²⁹ *Id.* nota 86.

tèticament, l'actual estructura obsoleta de l'ensenyament musical els han proporcionat les eines necessàries per a poder comprendre que és la nostra, l'única època de la història de la música en què no existeix un interès directe per part de l'interpret vers l'obra dels seus contemporanis. Conseqüentment, el propi element necessari perquè l'obra esmentada pugui establir contacte amb el públic el qual va destinada, es constitueix en refractari al dit procés de comunicació.

Un historicisme moderat ens indica que no podem pretendre que el públic estigui en condicions de rebre la creació musical actual si no escolta de manera normalitzada els compositors moderns.³⁰ Es produeix una situació ambivalent: d'una banda s'ha trencat el fil que podia unir la música contemporània amb la que arriba fins el Romanticisme³¹, y per l'altra la denominació "Música Moderna" és utilitzada de tal manera que engloba la de "Música Contemporània", no pertinent i impròpiament.

"El oficio de compositor ofrece la particularidad de ser la actividad y la preocupación de un hombre que se dedica a fabricar un producto que nadie quiere consumir."

A. HONEGGER

En centrar la nostra mirada en el lloc que ocupa específicament la música contemporània a la nostra societat hem anat derivant progressivament la nostra discussió vers la figura -central, atès el tema que tractem- del compositor així com les possibilitats que aquest té de realitzar la seva tasca i, posteriorment, donar-la a conèixer a la societat que l'envolta, i a la qual reverteix, per tant, el fruit del seu treball creatiu. En aquest sentit i resumint l'apartat anterior, hem de convenir que la pràctica inexistència de mercat per a la música contemporània fa que la demanda d'aquesta sigui quasi nul·la, la qual cosa es tradueix en una situació extremadament precària per al compositor. Precària des de dos punts de vista: a nivell

³⁰ Aquest hiatus que afecta directament a la perceptibilitat del públic, també afecta al treball dels propis compositors, en coadjuvar a la manca d'una tradició, d'uns fonaments sòlids on inserir la seva tasca. A la nota 80 podeu veure aquesta qüestió -que més endavant desenvoluparem- reflectida en un aspecte particular.

³¹ Abans hem apuntat ja la notable rutina de les programacions i com el repertori és també força limitat quan girem la nostra mirada vers el Barroc, Renaixement i èpoques anteriors. Poques són, per exemple, les corals que conreen llur repertori específic (en canvi és notòria la seva afecció per la cançó anomenada popular; en aquest punt intervé un determinant polític inqüestionable). En rigor, hauríem d'afirmar que són moltes les parcel·les de la literatura musical corresponent a l'època més conreada -limitada aproximadament a segle i mig de música- que resten pràcticament desconegudes del gran públic, per la qual cosa s'ofereix una imatge completament distorsionada d'un patrimoni cultural tan extens, per altra banda, com és el de la literatura musical.

artístic³² i a nivell econòmic³³. Pel que fa a aquest darrer, la producció artística en general és cara, i es fa necessari -per aquest motiu- el patronatge institucional. En la mesura que això no succeeix, es produeix el fenomen que el compositor ha de compaginar dues o més activitats distintes -quan no heterogènies-, la qual cosa va sempre en perjudici de llur professionalitat. Hem de reflectir en aquest lloc que tampoc existeix en el nostre país una producció teatral i de cinema suficientment normalitzada i amb unes ambicions artístiques prou elevades per a poder absorbir llur treball. L'actitud de les instàncies oficials hem vist que era, en general, una política de subvencions culturals que es poguessin rentabilitzar a curt termini com a grans operacions d'imatge pública, quan no està fortament ideologitzada. Arribats a aquest punt hem de destacar l'aparició a la palestra pública de l'Associació Catalana de Compositors, que suposa el primer intent seriós de protegir d'alguna manera la figura del compositor i de concienciar el teixit social de la seva importància. L'any 1980 publicava el *Llibre per a Piano*, que incloïa la biografia, catàleg d'obres i una partitura original per a aquest instrument, de cadascun dels seus membres en aquella data, i que:

³² "Un buen lema, para el compositor catalán, podría ser: "Una vez la obra acabada, lo esencial comienza." ¿Qué podría ser lo "esencial" para un compositor? La respuesta lógica y simple dirá que el haber terminado su obra y que debe o merece ser interpretada. Sin embargo, el camino que tiene que conducir a la plasmación sonora de lo escrito en el pentagrama se transforma para el compositor contemporáneo en un problema, muchas veces, de amplias y complejas proporciones. Esta problemática se agudiza cuando se trata de compositores catalanes, ya que como en tantos otros aspectos de la vida de nuestra nación, el compositor catalán es víctima del centralismo económico-cultural que lo ha marginado de la actividad artística del país." D'un manifest de la Associació Catalana de Compositors, citat per C. Guinovart a "El oficio de compositor". *El Instrumento musical*, nº 4, Desembre 1980-Gener 1981. Barcelona.

³³ El compositor és actualment l'únic creador a qui el seu treball ocasiona pèrdues directes, no recuperables; pensem en l'elevat cost que suposa la realització dels materials d'orquestra, necessària per la l'estrena d'una obra simfònica i que ha de desembocar l'autor. Hem de subraïllar, arribats a aquest punt, una diferència substancial entre les condicions en què desenrotllen la seva activitat el compositor i els qui conreen les restants manifestacions artístiques i literàries. En efecte, aquests darrers, i en el moment en què comencen llur carrera professional, poden -si més no- aspirar a entrar en els mecanismes del mercat -amb totes les implicacions ideològiques i estètiques que això pugui comportar-, però el jove que inicia el seu treball en el camp de la composició musical sap -des del principi- que en aquest cas ni tan sols existeix el mercat. També hem sentit a parlar molt de les limitacions que pateix el mercat editorial de la poesia, però l'edició musical és pràcticament nul·la, i, de fet, els compositors catalans que tenen més obra publicada l'editen a l'estranger. Evidentment, el terreny artístic que examinem és el més desassistit a la nostra societat. Això trascendeix també en una desigualtat de condicions pel que fa a beques i ajudes per a l'ampliació d'estudis i als concursos de creació, que limita també molt el camp de possibilitats. Darrerament -i és una senzilla mostra del que afirmen- la *Fundación Juan March* ha suprimit durant els propers quatre anys les beques de música, que constituïen tradicionalment les més importants que es podien obtenir a tot l'Estat Espanyol.

"...va dirigit no solament a l'interpret, que tindrà així, oportunitat d'ampliar el seu repertori pianístic, sinó també a tothom que vulgui conèixer de prop els diferents estils que defineixen la música del nostre temps a Catalunya. En aquest aspecte cal remarcar la importància d'aquesta publicació sobretot si tenim en compte certs problemes actuals, com són l'escissió entre la cultura a nivell social i les darreres tendències de la música contemporània, practicada i coneguda solament per una "élite", sense oblidar tampoc els mitjans de comunicació que, amb la seva indiferència i amb la seva posició equivocada, entenen la música com una empresa comercial i no com una tasca de promoció cultural, afavoreixen encara més aquesta situació."³⁴

Si volem atorgar un mínim de rigor musicològic a la nostra recerca, el material més rellevant per a la nostra consideració serà, doncs, el *Llibre de Piano* i les obres i divers material documental en ell contingut. Per aquest motiu hem de fer les següents reflexions: És prou representativa i significativa l'A.C.C.? Quina és la seva composició interna? El nombre de membres que actualment l'integren és de 46³⁵, que abarquen un amplí espectre d'edats, que va des de la generació representada per F. Mompou -President Honorífic de l'Associació- fins a les darreres generacions que tot just han iniciat el seu treball. L'ampli registre de tendències que trobem presents a l'A.C.C. en garanteix -si més no- una elevada representativitat, i, per altra banda, hem d'acotar l'abast del nostre estudi. A la pràctica, qualsevol persona interessada en el camp de la creació musical pot -en rigor- formar-ne part. Aquest fet, precisament, introdueix un tema polèmic: el de la qualificació exigida per a pentanyer amb plenitud de drets a l'esmentada A.C.C. Amb aquesta qüestió ens avancem a una discussió que realitzarem més endavant i en un altre apartat: la de la preparació tècnica dels nostres compositors, i que en bona mesura en determina llur professionalitat.

És realment difícil la tasca que ha de desenvolupar l'A.C.C., doncs són molts els interessos creats en el seu propi si, la qual cosa és comprensible atès el marcat caràcter individualista de l'actitud del compositor, que en bona part li ve imposat per la seva circumstància, hostil -per regla general- a la seva feina. Resta indiscutible, però, que a partir d'ara, l'únic interlocutor vàlid -social i políticament parlant- és l'A.C.C. Aquesta ha de tenir accés a les principals institucions promotores de la vida mu-

³⁴ *Llibre per a Piano*. Associació Catalana de Compositors. Barcelona, 1980.

³⁵ En el moment en que va ésser publicat el *Llibre per a Piano* en formaven part 34 membres: Vicenç Acuña, Jordi Alcaraz, Leonard Balada, Llorenç Balsach, Xavier Benguerel, Manuel Blancafort, Anna Bofill, Gabriel Brncic, Salvador Brotons, Benet Casablanca, Josep Casanovas, Josep Cercós, Jordi Cervelló, Lluís Gasser, Joan Guinjoan, Carles Guinovart, Joaquim Homs, Andrés Lewin-Richter, Josep M^a Mestres Quadreny, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge, Joan Lluís Moraleda, Javier Navarrete, Joan J. Olives, David Padrós, M. Teresa Pelegrí, Eduardo Polonio, Salvador Pueyo, Jesús Rodríguez-Picó, Miquel Roger, Carles Santos, Albert Sardà, Josep Soler i Manuel Valls. Darrerament s'han incorporat a l'A.C.C. els següents membres: Antoni Olaf Sabater, Antoni Besses, Joan Albert Amargós, Albert Garcia, Josep M^a Ruera, Teresa Borràs, Mercè Capdevila, Angel Cerdà, Joan Comellas, Josep Lluís Guzmán, Joan Pich i Francisc Taverna-Bech, amb una obra encara no massa coneguda i de significació variable segons els casos.

sical -a algunes ja hi és present actualment, encara que sense massa pes específic³⁶-, ha d'assumir el necessari protagonisme en la planificació general de la música a Catalunya, i ha de ser el principal òrgan consultiu pel que fa també al treball portat a terme pels estudiosos, del país o de fora, i que s'interessin per la problemàtica de la música contemporània al nostre país³⁷. Això ens porta a referir-nos sumàriament a un altre element social relacionat directament amb el compositor -per un cantó- i amb la societat -per un altre-: el crític. Si no ens hem referit a aquest estament de la vida musical fins ara és perquè considerem que ell mateix troba ací l'espai més adient per al desenvolupament de la seva activitat; activitat que podríem definir en dos sentits: didàctica, mitjancera, -per una banda-, i de fiscalització i controvèrsia estètica -per l'altra. Si podem justificar un àmbit propi d'actuació per als crítics musicals, que vagi més enllà de la simple recensió de concerts o d'enregistraments discogràfics, serà el d'una veritable actitud crítica davant les creacions dels nostres compositors -que no es limiti a uns breus i superficials comentaris conjunturals a la premsa diària, i no basats, generalment, en una anàlisi prou elaborada des d'una perspectiva genuïnament musical (i pensem ací en la personalitat ja al·ludida de Hanslick)-, i que faciliti la relació prou difícil entre la música contemporània i la societat. En primer lloc, hem de reconèixer la inexistència -en alguns casos- del bagatge tècnic suficient per a exercir dignament l'activitat en qüestió.³⁸ En segon lloc, la crítica pateix, de manera força generalitzada, d'una manca total de compromís estètic, que la porta a rebaixar considerablement els continguts específicament avaluatius de la seva ocupació; quan no intervenen altres aspectes d'ordre personal, polític o ideològic que tenen com a primera conseqüència el fet que el centre d'atenció preferent no és ja l'anàlisi de l'obra concreta des de pressupostos d'un mínim rigor, i, finalment, la progressiva acumulació i detentació de poder personal. Se'ns podria argüir que seria recomanable que la crítica fós equànime en els seus judicis, però aquesta afirmació implica ja soterradament un primer nivell d'"ideologització" en virtut del propi objecte de coneixement -l'activitat artística-, i, el que és més important, planteja un

³⁶ L'A.C.C. gestiona en l'actualitat el Taller de Compositors Catalans que té lloc dins de la temporada de l'Orquestra Ciutat de Barcelona; també ha gestionat encàrrecs per al Festival Internacional de la mateixa ciutat i aspectes puntuals que afecten a la programació d'obres dels seus associats i altres iniciatives supeditades a la recepció de subvencions puntuals. És evident que no participa amb el pes específic que li correspon en els principals centres de planificació musical del país i de caràcter públic, el que és més greu si tenim en compte el caràcter també públic de l'A.C.C. Es aquí on es produeix una clara interferència dels interessos particulars que entren en discòrdia -moltes vegades- amb els de l'Associació. També és cert que quan l'A.C.C. té algun protagonisme, aquest és sempre mediatitzat i pren quasi sempre la naturalesa de mera concessió, productor d'una asfixiant neutralització política.

³⁷ No es aquest un criteri sempre compartit. Com s'explica sinó que en un article signat per M. Valls i titolat "Perspectiva de l'actualitat musical (1939-1980)" no hi hagi la més mínima referència a la creació de l'A.C.C.? *L'Avenc*, n° 31, Octubre 1980.

³⁸ Les deficiències a les quals ens referiem a la nota 22 són, naturalment, extensibles al present punt.

problema gnoseològic d'especial transcendència en aquests moments històrics, pel que fa a la realitat de la música contemporània, que s'escapa per la seva complexitat, de les pretensions del nostre treball. Nosaltres considerem que unes crítiques que partissin d'un clar compromís estètic introduirien -si més no- una major riquesa en el debat cultural, alhora que suposarien una rectitud en l'ètica professional que avui no tots els crítics poden merèixer. Per concloure aquesta reflexió, és de justícia reconèixer que, en alguns casos, sí que es produeixen postures ben definides, com és la d'oberta hostilitat al tema que ens ocupa. En un programa radiofònic de difusió cultural³⁹, i d'àmplia audiència, podem escoltar la conversació entre un jove poeta i un crític musical, en què, en parlar de la cançó catalana contemporània, s'al·ludia a un sol compositor viu -Mompou- i als cantautors de moda. Hi havia una sola referència a la música "d'avantguarda" per afirmar que aquesta no se sentia tan atreta per la poesia com la de principis de segle, i això potser com a conseqüència de que en ser predominantment aquesta música no més que una simple especulació tècnica amb el so, està -d'alguna manera- renyida amb la pròpia poesia. Bé, nosaltres hem d'afirmar que la simple competència periodística que qui això manifestava exigiria, abans de realitzar els esmentats comentaris, una elemental documentació, que seria lògic demanar a l'A.C.C. i que aquesta atendria, sens dubte, complaguda. De fet, aquesta informació és a l'abast de totes les persones i institucions interessades, i -per tant- sols podem comprendre la citada actitud com la de decidida animadversió, que implica la deformació de la realitat i així mateix una manca de respecte als oïdors⁴⁰. En un mateix ordre de coses, podem esmentar el fet que en un Dossier sobre la música catalana al Segle XX aparegut en una de les nostres revistes més importants,⁴¹ i en un article dedicat a l'òpera, no hi ha la més mínima referència a la creació contemporània en aquest terreny. Bé és cert que aquesta no és especialment nombrosa, doncs és aquest un gènere que exigeix un gran treball, i en el qual les possibilitats d'estrenar són quasi nul·les al nostre país, però per aquestes mateixes raons cal cridar l'atenció sobre les òperes realitzades pels nostres compositors que resten sense estrenar, i sobre la necessària política de patronatge que permetria l'ampliació del repertori amb obres noves. Una manifestació cultural tan rica com és l'Òpera no pot romandre -com ara mateix ho fa- ignorant de les darreres tendències que han enriquit l'experiència musical contemporània.⁴²

³⁹ RNE, Ràdio-4. Bru de Sala i J. Arnau. 23-II-1982, 22hs. -23hs.

⁴⁰ De passada, i com és ben fàcil de comprovar en el *Llibre per a Piano* ja citat, solament afirmar que és aquesta una de les seccions del repertori que han conreat amb més dedicació i certament alguns dels nostres compositors, escollint textos dels nostres poetes i d'arreu del món.

⁴¹ R. ALIER: "L'Òpera". *L'Avenç*, n° 31, Octubre 1980.

⁴² Podríem seguir amb més exemples. Vegeu, per exemple, l'actitud de I. Taddei -corresponsal de la Revista *Ritmo* a Barcelona-, que, curiosament, l'únic concert de l'Orquestra "Ciutat de Barcelona", -dels celebrats al llarg del curs 1981-82, del qual no van realitzar cap comentari va ésser el corresponent al Taller de Compositors Catalans, de data 21-XI-81.

*"No comprendrem l'esperit abans
que no tinguem ple domini de la
forma."*

R. SCHÜMANN

Hem vist en l'apartat anterior com el compositor català treballa en gran mesura aïllat dins la societat -i en el propi mitjà musical-; com, en bona part, els mateixos crítics i estudiosos de la matèria hi contribueixen, atesa la manca de rigor de llurs anàlisis quan no la seva franca hostilitat; i, finalment, com darrerament l'A.C.C. treballa per assolir un protagonisme que coadjuvi a la inserció social dels seus membres -paradigmes en aquest sentit d'un veritable "marginat"⁴³-, encara que aquesta no serà, sens dubte, una tasca fàcil, atès l'actual entrellat d'interessos creats que tenen una influència determinant en l'actual situació. Estem ara en situació de dirigir la nostra atenció vers el que -en condicions normals, és a dir, amb una vida social, i per tant artística i cultural plenament normalitzada i madura, de la qual encara estem considerablement lluny- hauria d'haver estat l'objecte primordial de la nostra discussió. Però esperem haver evidenciat alguns trets -sense pretensió de totalitat- que poden esdevenir simptomàtics per a comprendre que la situació és ben bé una altra de molt diferent, i que, per tant, no podem ignorar aquesta problemàtica general en el moment en que volem centrar progressivament la nostra mirada en les qüestions centrals de la nostra reflexió i que motiven el present article.

Intentant definir -amb el nostre modest criteri- quina és la significació estètica del treball de creació musical en el nostre país, gosàriem efectuar una primera afirmació: la composició catalana actual es ressent de manera essencial per la problemàtica general descrita més amunt, amb el que podia haver semblat a alguns lectors un excessiu deteniment, la pertinència del qual esperem ara evidenciar. L'art de la composició musical pot fer seves les següents paraules:

*"Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquella avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático."*⁴⁴

⁴³ Vegeu, al respecte, el títol d'una obra del compositor M.A. Coria: "Una modesta proposición para que los compositores pobres de España no constituyan una carga a sus padres ni su país y sean útiles al público." (sic.)

⁴⁴ É.A.POE: "Método de Composición", a *Poesía Completa*, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1978.

Encara que referides al problema de la creació poètica, aquestes paraules d'E.A.Poe -no cal insistir en el fet que es tracta d'un poeta d'expressió tan intensa⁴⁵- introdueixen de manera modèlica la qüestió referent a la formació tècnica, reflectida en l'assoliment i domini del seu ofici, ha sofert i pateix encara a l'actualitat serioses limitacions. No volem insistir aquí -encara que, sens dubte, seria necessari- en la necessitat d'aquest domini, que els principals compositors de totes les èpoques s'han encarregat de reivindicar de manera reiterada.⁴⁶ Però tampoc ens resistim a no citar dos textos autènticament imprescindibles i il·luminadors sobre aquesta problemàtica, i que parteixen de postulats estètics i ideològics ben contrastats, com corresponen a les personalitats cimeres d'I. Stravinsky i A. Schönberg. El primer, que en feia una autèntica qüestió de principis, no llunyana -potser- d'un cert virtuosisme de l'estil "avant la lettre", d'aquesta consideració artesanal de l'ofici⁴⁷, puntualitza:

"Inspiración, arte, artista, son palabras de sentido poco determinado que nos impiden ver con claridad en un dominio en donde todo es equilibrio y cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo. En seguida, pero sólo más tarde, nacerá esta turbación, emotiva, que se encuentra en la base de la inspiración, de la que se habla tan impudicamente dándose un sentido indiscreto que compromete a la obra misma."⁴⁸

i, més endavant, cita a Baudelaire:

"Es evidente -escribió Baudelaire- que las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas reclamadas por la organización misma del ser espiritual; y nunca, ni las prosodias ni las retóricas, han impedido que la originalidad se produzca claramente. Por lo contrario, decir que contribuyen a que la originalidad se despliegue, será infinitamente más cierto."

Al costat d'aquestes opinions, Schönberg incideix així en la polèmica:

⁴⁵ Aquests termes han estat considerats en moltes ocasions irreconciliables, i sembla ser aquesta -com anirem veient- la mentalitat dominant en el nostre medi. Per altra banda, ens és possible encara llegir, a aquestes altures i en una editorial de gran tiratge, les següents opinions, que ens remetien a les nostres consideracions sobre la qualitat de la bibliografia musical: "En el extremo opuesto, la formidable ciencia musical de Max Reger (1873-1916) se desarrolla con total indiferencia anímica o expresiva y con una suerte de asepsia en lo referente a la partición espiritual en la creación." M. MILA: *Historia de la Música*. Editorial Bruzguera S.A. Barcelona, 1980.

⁴⁶ Sense desconèixer, inversament, que aquesta formació tècnica tampoc assegura la creativitat. D'aquesta asseveració en coneixem exemples força remarcables. Veure més endavant.

⁴⁷ Vegi's també al respecte, el I capítol del Tractat d'Harmonia d'A. Schönberg. Trad. castellana de R. Barce. Real Musical. Madrid, 1974.

⁴⁸ *Poética Musical*. Taurus, col. Ensayistas n° 147. Madrid, 1977.

"No es el corazón por sí solo el que crea todo lo que sea bello, emocional, patético, o encantador; ni tampoco es el cerebro solo capaz de reproducir la perfecta construcción, la organización sonora, lo que sea lógico o lo complicado. En primer lugar, en todo lo que en el arte es de valor supremo se debe mostrar el corazón tanto como el cerebro. En segundo lugar, el verdadero genio creador no encuentra dificultad para dominar mentalmente tan solo lo árido y lo inexpressivo al concentrarse en la corrección y en la lógica."⁴⁹

per a referir-se, després, a les obres que fan ostentació de la seva qualitat emocional:

"Pero podemos llegar a sospechar de la sinceridad de las obras en las que de manera incesante se exhibe en corazón, en las que se llama a nuestra compasión; en las que se nos invita a soñar con una vaga e indefinida belleza y con emociones inconsistentes y faltas de fundamento; en las que hay exageración por falta de medidas formales; cuya sencillez es carencia, debilidad y aridez; cuya dulzura es artificial, y cuya expresión alcanza solamente la capa de lo más superficial. Tales obras sólo demuestran una completa ausencia de cerebro e indican que este sentimentalismo tiene su origen en un corazón muy pobre."⁵⁰

Si dirigim el nostre esguard als antecedents dels compositors catalans per allò que respecta a la seva formació musical, ens adonarem que aquesta ha estat -en molts casos- autodidacte, temperada -en alguns casos coincidents- per el tracte regular, durant un període de temps més o menys llarg, amb la figura orientadora de Cristòfor Taltabull, que esdevé només per aquest motiu -doncs no volem oblidar la seva obra de creació, sembla que limitada però interessant en el seu context -una personalitat de gran importància en qualsevol valoració de tipus històric. Compositors avui en dia tan divergents com són J. Guinjoan, X. Benguerel, J.M.^a Mesures Quadreny, o J. Soler -per no estendre la cita amb més noms- van veu-

⁴⁹ "El corazón y el cerebro en la música", a *El estilo y la Idea*. Taurus, col. Ser y Tiempo, n.º 33, Madrid, 1963.

⁵⁰ Podríem corroborar aquests extrems amb moltes més opinions. Vegem sense cap mena d'ànim d'exhaustivitat, les de S. Sechter, A. Honegger i C. Chávez: "El fundamento de la objeción que se hace a tal procedimiento (l'harmonització d'una melodia donada) diciendo que paraliza la fantasía es solo aparente; en realidad alcanzará mayor riqueza de fantasía aquel que aprendió a desempeñarse en situaciones difíciles que el que no quiso someterse a ninguna obligación." S. SECHTER: *Los principios de la composición musical*. Citat a J. Rufer: *Musicos sobre música*. Eudeba. Buenos Aires, 1964. "Tenemos, como en las otras artes, reglas que hemos aprendido y que nos llegan de los maestros. Pero además del "oficio" reflexivo, voluntario, heredado, queda un impulso del que no somos, por así decirlo, responsables. Es una manifestación subconsciente que se nos presenta inexplicable." A. HONEGGER: *Yo soy compositor*, Ricordi, Buenos Aires, 1951. "Hemos oído con frecuencia que los sufrimientos y preocupaciones amorosos de Chopin son la inspiración básica de su música. Puede muy bien ser así, pero en el momento en que realmente componía no hay duda de que su mente no podía estar ocupada con nada que no fuera música. (...) Sin embargo, la inspiración no es fortuita. La capacidad de concentrar todas las facultades mentales y emocionales en un momento dado se desarrolla y crece al ejercitarla. Invocamos la inspiración o, más bien, la provocamos cuando nos disponemos a trabajar. A fin de concentrarnos hay que olvidar. Tan pronto como se logra un olvido completo de todo lo demás, la musa, dócil y modesta, viene a hacernos compañía." C. CHAVEZ *El Pensamiento Musical*, Fondo de Cultura Económica. México, 1964.

re en ell la persona que els obria l'horitzó envers determinades músiques que, en aquells moments -els tristos anys cinquanta-, significaren un veritable revulsiu enfront de l'opaca vida musical oficial d'aleshores. Podem imaginar-nos fàcilment com devia ésser aquesta només dirigint la mirada al nostre voltant, tot i tenint en compte que avui la situació és sensiblement diferent. Els nostres Conservatoris han fet sempre honor a l'etimologia de la seva denominació. Però no se'ns interpreti malament: la seva primordial funció ha d'ésser necessàriament i de manera exclusiva posar en coneixement del deixeble els trets més rigurosament contemporanis que defineixen l'art musical en un moment històric determinat, en el curs de la seva evolució. Encara que només sigui per una raó: els trets generals que inductivament podran ésser conceptualitzats en forma de normes que el compositor tindrà en compte d'una manera o d'una altra, i sempre reinterpretant-los segons les seves necessitats, no restaran encara a la distància convenient per a poder ésser compresos en el seu veritable significat; és un procés de sedimentació que precisa d'un període de temps suficient i ampli, després del qual -i sols llavors-⁵¹ es posarà de manifest el caràcter de necessitat -quasi diríem en un sentit lògic- de les esmentades normatives. Normatives que, sens dubte, sofriran totes la mateixa sort, un dia o altre: la d'ésser transgredides. El que succeeix és que ho seran -com si diguéssim i en un sentit íntimament dialèctic- des de dintre d'elles mateixes.⁵²

És per aquests motius, que defensem com una autèntica necessitat el que existeixin aquests Centres, on hom pugui afrontar l'estudi i la pràctica -cal remarcar-ho, doncs moltes vegades es negligeix, quan, en realitat, és la que ens donarà l'autèntica clau de volta de la qüestió- d'una sèrie de disciplines -doncs d'això es tracta fonamentalment, i sinó vegeu el cas de Brahms com a paradigma⁵³ -que puguin significar el progressiu assoliment del "métier". El que succeeix és que els programes de les matèries allí impartides són suficientment periclitats fins i tot actualment com per que poguem fer-nos una idea prou aproximada del que podien suposar, a l'època citada, d'estimulant i formatiu per als joves compositors d'aleshores.

⁵¹ Sense excloure, mentrestant, una àmplia discussió crítica dels mateixos, i restant oberts, per tant, a les diverses manifestacions contemporànies.

⁵² Vegeu-ne una definició senzilla a l'obra ja citada de C. Chávez: "Un compositor desea hacer su propia música, y esto sólo puede lograrlo desarrollando su propia técnica. Debemos conocer bien las técnicas particulares de todos los grandes maestros; en primer lugar para que nos sirvan de enseñanza y, después, para evitarlas sistemáticamente." Útils, per tant, en raó del pòsit que deixen darrera seu (encara que ens molesta la darrera frase). Vegeu una reflexió més profunda a la *Teoría Estética* de T.W. ADORNO: "Si tiene razón Valéry al afirmar que lo mejor de lo nuevo es la respuesta a una necesidad antigua, entonces las obras auténticas son crítica de las pasadas. A través de la articulación de esta crítica es como la estética se vuelve normativa. Pero esto tiene también efecto retroactivo: Sólo se podrá esperar de ella una pequeña parte de todo lo que la estética general engañosamente pretendía." Taurus, col. Ensayistas n° 150, Madrid, 1980.

⁵³ Com recull A. Schönberg a "El corazón y el cerebro en la música "Cuando no me encuentro en disposición de componer, escribo contrapunto." Ob. cit.

L'aspecte més greu de la qüestió per al punt que estem debatent és que s'havia trencat el contacte amb la música més important que feia -i s'havia fet- fora les nostres fronteres, i això tant pel que fa al contacte directe amb la pròpia música, com a la introducció subsegüent de les noves tècniques d'escriptura, en el bagatge dels compositors del país. No volem, però, suggerir -doncs incorrerem en un estèril xauvinisme- que si hagués existit, abans de la guerra civil, aquesta estreta unió, ben desitjable i recomanable -per altra banda- per a la millor projecció dels propis valors a la palestra internacional -i això és quelcom que s'oblida sovint entre nosaltres, de la mà de qualsevol "capelleta" i determinant l'aparició i pertinència del vocable "cultureta" que hom ha emprat per a determinades manifestacions, com ja hem insinuat en la nostra introducció-, fora d'espòriques personalitats prou importants, o de particulars moments històrics especialment fecunds. De tota manera, i si mirem al passat immediat, haurérem de fixar-nos en la importància que va tenir a Barcelona el moviment wagnerià, la significació de F. Pedrell, pel que fa al nacionalisme musical -partint de les arrels del nostre folklore, però amb voluntat d'inserció plena en les corrents compositives representades per l'esmentat wagnerisme-, tendències com eren el Modernisme i el Noucentisme, ambdues recollint diversos elements d'un romanticisme endarrerit; i pensem, per acabar, amb la presència al nostre país d'alguns dels músics més importants del moment en els anys immediatament anteriors a la guerra, quan van interpretar-se a la Ciutat Comtal algunes de les obres més significatives de la música moderna. Insistim -però- en la dispersió de tots aquests esforços, que, al nostre entendre, no van aconseguir conferir a la nostra música una maduresa comparable a la que, en aquells moments, es desenvolupava en els diversos països europeus, en una multiplicitat de direccions ben coneguda de tothom i que no precisa d'un esment especial. Per això mateix no han pogut establir uns sòlids fonaments on incardinar l'esforç creatiu de les generacions successives, fins arribar als nostres dies amb una tradició mínimament normalitzada. De la nostra exposició es desprèn la importància que atorguem en aquest procés a la figura del "mestre", en el sentit més propi del mot. Entre les personalitats més actives de la immediata postguerra -Toldrà, Mompou, Montsalvatge, etc.-volem destacar molt especialment, en arribar a aquest punt, la figura de J. Homs⁵⁴, pel que significa de notable excepció respecte del panorama abans descrit, en haver estudiat amb R. Gerhard -ell mateix, deixeble de Schönberg, i un dels pocs compositors que aquest darrer reconeix amb talent d'entre els seus nombrosos deixebles-, i haver begut, per aquesta raó, a les fonts mateixes de la música actual. Va ésser aquella una ocasió imillorable per a restablir uns ponts d'unió entre la pròpia tradició i una de les músiques més influents del present segle, i a la que, un cop més i ma-

⁵⁴ Darrerament reconeguda per l'A.C.C. en retre-li homenatge, al que s'afegiren poc després la Generalitat, l'Ajuntament de Barcelona i la Fundació Miró, de la mateixa ciutat. Aquest sobtat reconeixement per part de determinades instàncies oficials no modifica la nostra opinió sobre l'oportunitat dels referits actes.

lauradament, va mancar -per diverses causes, circumstancials algunes, estrictament personals les altres- la necessària continuïtat, bé sigui amb la formació d'una escola, bé sigui amb l'acompliment del protagonisme musical adient, amb una determinada -i suficient- presència a la vida artística i musical d'aquells anys, que, com ha hem dit, era molt pobre.

Al costat d'aquesta vida musical esclerotitzada, d'una tradició musical marcadament feble -quan no simplement localista-, i de la formació eminentment autodidacte dels nostres compositors, que la presència orientadora de determinades personalitats no desmenteixen substancialment -doncs seria un bon tema de debat el de la necessitat o no de l'"Acadèmia" en el camp artístic que ens ocupa⁵⁵, necessitat que la pròpia complexitat acumulativa del llenguatge musical al llarg de la història sembla exigir, hem de reconèixer que l'actitud general del compositor català pel que fa a la vessant estrictament tècnica de la seva dedicació és discreta. No sembla així que la preocupació abans esmentada per la solidesa del propi ofici sigui compartida en igual mesura pels nostres compositors. I quan girem la nostra atenció a les darreres generacions, aquest relatiu desinterès no sembla sinó aguditzar-se; i això en raó de la present situació, la d'ara mateix. En efecte, on pot aprendre el seu ofici el jove que en aquests moments vol dedicar els seus esforços a la creació musical? Poques són les alternatives. En primer lloc, la via que anomenarem "acadèmica" -en una accepció pejorativa, una de les possibles, del mot-, i que sota les actuals circumstàncies ja examinades no pot donar més que "pastiches" despersonalitzats de qualsevol tipus, amb l'aggravant de ser, ara per ara també, un camí clarament ablanidor de l'espontaneïtat i la llibertat creatives de l'individu. En segon lloc, podem observar -en clara actitud de reacció al punt anteriorment exposat; no és aquest el seu menor perjudici- una actitud d'enfrontament, fins i tot explícit en alguns casos, al treball -difícil i prolongat, no volem par amagar-ho- per aconseguir el citat "mètier". La traducció més coneguda d'aquesta ideologia podria definir-se com una aproximació merament lúdica al treball de la composició. Finalment, hem de subratllar el mestratge personal de J. Soler, que ha sabut aglutinar al seu voltant allò que -d'una manera força limitada i diluïda- podria assemblar-se més a una escola, integrada per diferents compositors, i que constitueix l'únic exemple d'aquesta mena en el nostre medi musical. Per això, i arribats a aquest punt, voldriem citar -per concloure amb la nostra reflexió sobre el compositor i el seu ofici- les següents paraules del propi Soler⁵⁶:

⁵⁵ Les conclusions serien -sens cap mena de dubte- diferents, en qüestionar-nos sobre el respectiu paper que juga la formació estrictament tècnica en les altres arts. Per això nosaltres considerem amb serioses reserves la formació autodidacte en el cas del compositor, i encara més a les nostres latituds.

⁵⁶ Programa de mà del IV Festival Internacional de Música de Granollers. Granollers, 1979. Organitzat per JJ.MM. d'aquesta ciutat.

"Aquesta despreocupació de l'element constructiu i estructural, i que encara avui dia es pot detectar en moltes de les obres que escriuen els actuals compositors catalans, sembla una constant dintre de l'art musical del nostre país. Caldria cercar-ne les motivacions profundes i el perquè això és d'aquesta manera, i també, caldria tractar de posar-hi remei: aquest breu comentari voldria ésser com una crida als joves compositors per a que s'interessessin pel cantó tècnic i estructural del seu treball i amb l'estudi de les formes i estructures que ens varen deixar i ens varen palesar els compositors d'altres països i èpoques. Tot art que no sigui construït, pensat i estructurat, és un art sense arrels i fonaments, és un art nascut ja mort; la manca d'organització tècnica és el que fa que tantes de les obres escrites en el nostre país no puguin assolir la categoria d'autèntiques obres d'art i que el conjunt de la música catalana sigui tan baix en el seu nivell."⁵⁷

Abans, però, d'avançar vers un nou apartat, volem també al·ludir a la problemàtica que ja hem insinuat més amunt i que pot desprendre's del fet -comú a molts compositors catalans- de la compaginació de diferents ocupacions professionals amb la pròpia dedicació a la composició musical. Enginyeria, arquitectura, advocacia, dedicacions comercials diverses i altres professions liberals configuren un espectre d'ocupacions ben allunyades del quefer musical. En descàrrec seu hem de recordar que, en el nostre país, escriure música suposa un considerable dispendi econòmic per al compositor, i no és aquesta una figura retòrica. Per això, la màxima aspiració d'un compositor pot residir a cercar una dedicació laboral que no estigui radicalment divorciada de la seva pràctica vocacional. Les activitats en els camps de l'ensenyament o la interpretació musical són algunes de les més conreades. Repetim: aquesta notòria desvinculació de la feina que defineix pròpiament al compositor, s'insereix, sens dubte, en la problemàtica de la seva "professionalitat", i implica necessàriament determinades conseqüències en aquest sentit, així com en l'ordre ètic i ideològic.

Ara estem en condicions de girar novament la nostra atenció envers l'A.C.C. i debatre una qüestió ja anunciada i referent a la qualificació que hom exigeix per a formar-ne part. En aquest sentit, un dels principals efectes derivats de la deficient -en termes generals, precisem-ho un cop més- preparació tècnica dels nostres compositors s'inscriu -en un clar efecte de *feed-back*- en la problemàtica referida a les dificultats que troba la música contemporània per a establir un procés de comunicació amb qui n'és el seu destinatari -la societat-, i redunda -per aquesta raó- en perjudici de la citada manifestació en la seva globalitat. No podem amagar-ho: en

⁵⁷ Vegeu també al respecte el comentari de C. Guinovart a les belles paraules de Goethe: "La música -ya lo decía Goethe- es una arquitectura líquida, o, inversamente, la arquitectura una música petrificada. La interpretación de ambas artes sugiere unas leyes similares, leyes matemáticas, de estructura, proporción, ritmo, equilibrio, tensión, etc., pero en tanto que el arquitecto se le pide ipso facto una responsabilidad profesional, un conocimiento fundamental de las leyes de la arquitectura, al músico se le considera compositor, desde el punto de vista social, por el solo hecho de escribir sobre papel pautado. Es por eso que muchas composiciones se vendrían tristemente abajo si fuesen edificios musicales; obras de cinco minutos que son tremendamente largas, proque les falta sentido de la sintaxis musical, una tensión progresiva o una auténtica dialéctica de contractes." C. GUINOVART, Ob.cit.

molts casos, i justificadament, el públic se sent burlat pel compositor -i això és extensible als intèrprets-. Actualment podem trobar a l'A.C.C. socis que no tenen una mínima presència a la vida musical i que no han estat ni tan sols cap obra mínimament representativa (!), així com estudiants que es troben a les beceroles de llur formació tècnica. És potser per tot això, que haurien d'exigir-se, amb un mínim de rigor, determinades condicions per a pertànyer a l'esmentada Associació, com serien: -per exemple- una formació musical de tipus superior, un catàleg d'obres suficientment acreditatiu d'un treball continuat en aquest camp, o bé altres mèrits que en cadascun dels casos hom pogués considerar pertinents. Sabem que els principis per a qui comença a desenrotllar aquesta dedicació són especialment difícils -comparats amb altres activitats artístiques que, si més no i com hem vist abans, disposen de més circuits de difusió-, però també ens sembla exigible -si volem ésser seriosos- un mínim de treball previ a la consagració "oficial" com a compositors. I no som nosaltres sols els qui efectuem aquestes puntualitzacions; de fet, en el si de la pròpia A.C.C. va haver-hi una forta discussió d'aquest punt, que fins i tot va motivar modificacions en els Estatuts de la mateixa, la qual cosa palesa la dimensió profunda d'aquesta polèmica -plena d'implícacions d'ordre ideològic i estètic-, i que està molt lligada a la qüestió de l'"ofici", abans debatuda, així com també als diversos sectors i tendències de la composició catalana actual que més endavant intentarem configurar. Per a concloure amb aquest tema, és evident per a nosaltres que si el nivell d'exigències fós més elevat -i no voldríem que es considerés dura aquesta afirmació- l'A.C.C. tindria una major força moral que la que disposa ara mateix per a defensar amb més coherència i unitat els interessos professionals dels seus associats.

"Pues el rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; a menudo trae consigo una manía de innovación estéril y sin sentido, una lucha sin descanso por lo nuevo, por el simple gusto de la novedad."
A. HAUSER

Hem de fer encara una darrera reflexió històrica abans d'examinar alguns dels problemes generals de la música contemporània i contemplar-los posteriorment en la nostra particular realitat. Abans ja hem fet referència a la peculiar configuració de la citada manifestació musical, i que estableix una diferència substancial amb el que havien estat els trets fonamentals del llenguatge musical fins aleshores. Hem citat el procés de dispersió que l'afecta, a finals del segle passat i que té com una de les seves conseqüències més notòries l'augment de les dificultats perceptives, i, per

tant, de les exigències fetes a l'òrdo davant el fet musical. Aquest procés, iniciat amb el darrer romanticisme⁵⁸, s'accelera en forma de progressió geomètrica en el nostre segle, i a mesura que ens acostem als nostres dies. Els llargs segles necessaris per a la conformació de la tonalitat⁵⁹ contrasten amb la rapidesa amb què es produeix la successió de corrents al llarg del nostre segle, esdevenint així el que podríem considerar com una de les principals característiques de la "modernitat"⁶⁰. Pensem, per exemple, amb el curt període de temps durant el qual hom ha concedit plena vigència al dodecafonisme, fins a arribar a la famosa afirmació bouleziana de que "Shönberg est mort"⁶¹. Per no parlar del port-serialisme i altres tendències posteriors, que han configurat una veritable Babel dels signes i els codis, alternativament consagrats i demolits. I no admeterem que se'ns objecti que el pas vers l'anomenada atonalitat s'hagués ja produït en el seu autèntic sentit i de manera progressiva en diversos passatges de la literatura musical del passat. Seria aquest un fenomen que permet de comprendre millor l'extrema riquesa del sistema tonal així com la seva capacitat de contenció, però si això podem constatar-ho, és, precisament, per-

⁵⁸ Vegeu-ne alguns dels trets cabdals per a la qüestió debatuda, sintetitzats a C. DAHLHAUS: *Between Romanticism and Modernism - Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley 1980: "Aquestes (les sortides adoptades per la tècnica de la composició) són la preeminència de l'originalitat, la reducció del material temàtic en proporció inversa a l'ambició per a crear formes majors, la regressió de les estructures periòdiques clàssiques i dels mètodes arquitectònics de construcció basats en el principi d'equilibri i exemplificats en dissenys mètrics a gran escala, la conversió de tècniques de desenvolupament com la variació per desenvolupament i real, seqüències modulants per a les finalitats d'exposició, i finalment la "individualització de l'harmonia, que ara responia de la producció tant del sobreabundant cromatisme que resolvia en la tonalitat "flotant" o "vagant" com també de l'integralitat tonal assolida mitjançant l'harmonia centripeta i baixos fonamentals enriquits."

⁵⁹ Podeu consultar a aquest respecte l'obra d'A. MACHABEY: *Genèse de la Tonalité Musicale classique*, Richard-Masse Editeurs, Paris, 1955.

⁶⁰ Trobem reflexes d'aquest remolí de sistemes també en l'àmbit del pensament. Vegeu-ne una discussió, centrada en bona part en la zona de les ideologies a X. RUBERT DE VENTÓS: *Ensayos sobre el desorden*, Editorial Kairós, Barcelona, 1976. Així mateix relacionades amb aquest confusionisme actual, encara que des d'un punt de vista diferent a l'anterior, podem interpretar les paraules de G. Carlo Argan, i referides a l'art informal: "El tecnicisme anti-ideològic de l'informal indica asprement la condició d'angoixa de la tècnica moderna, la seva manca d'un sistema i l'un fi, la seva impotència per a salvar, el que és pitjor, la seva incumbència sobre el món amb una amenaça de destrucció. No solament denuncia la manca d'una ideologia, sinó que revela la situació d'angoixa i mala fe (en el sentit indicat per Sartre) en que ens col·loca aquella manca: la impossibilitat de realitzar una existència política perquè tota política és la crítica d'una situació present (de fet la ideologia neix del críticisme il·luminista) i la intuïció d'una diferent, millor situació futura. Vet aquí perquè l'informal es difon per tot arreu, troba cada dia nous adeptes: no és un programa d'acció, sinó la constatació d'un estat de coses, no una proposta d'integració de l'individu a la societat, sinó l'evidència de la desolada solitud de l'individu en la societat." Citat a ROGNONI, ob. cit.

⁶¹ P. BOULEZ: *Relevés d'apprenti*. Éditions du Seuil, París, 1966.

què mai es deixa de banda el mateix⁶². Serà solament a partir de Wagner quan podrem -en propietat- començar a posar seriosament en dubte la pertinència o no de continuar considerant el llenguatge musical emprat en les òperes d'aquest darrer compositor inscrit en els paranyes de la tonalitat, fins aquell moment vigent, i màxima garant de la coherència del discurs musical. Moviment centrfug, aquest, que ens conduirà a la denominada "atonalitat", i on la no gravitació al voltant d'una tònica central i referencial, serà erigida en principi constructiu, No se'n escapa l'aparent paradoxa que sembla desprendre's de l'anterior afirmació, però no volem axí estendre'ns en la qüestió, i la nostra utilització del mot "atonalitat" es refereix a la seva concepció més estesa, bo i recordant un cop més -però- que no era aquesta una denominació que Schönberg mateix aprovés, en raó que la citada denominació comporta de sentit negatiu i restrictiu, a més de tota una sèrie de connotacions igualment refusables, des d'un punt de vista rigorosament històric.

I quan sembla que encara no hagin estat veritablement exhaurides les virtualitats creatives del llenguatge serial -i ens hi referim per haver estat aquest darrer gran sistema, al nostre entendre, d'una enorme potencialitat constructiva alhora que expressiva, doncs és aquesta doble vessant la que, amb la dialèctica entre un codi assolible i per tant transferible, i l'elaboració d'unes variants estrictament personals dintre del seu si, acredita, i perdoni'ns la insistència sobre aquest aspecte, la riquesa i la productivitat del citat llenguatge⁶³, i quan constatem, paral·lelament, que el dit llenguatge no és encara avui, més de trenta anys després de la mort de Schönberg, assequible de manera majoritària a un públic mitjanament cultivat, tot això, més que donar la raó a Boulez, creiem que confirma l'opinió emesa pel ja citat Keller quan diu -no sense una certa ironia- que el problema pot centrar-se en el fet que Schönberg va irrompre en l'escena musical massa prematurament.⁶⁴

⁶² Terme que utilitzem aquí en sentit ampli. Vegem a aquest respecte uns pocs exemples: Solage (s. XIV) -rondó *Fumeux fume*-, Gesualdo, J. S. Bach -una curiosa titulada *Kleines Harmonisches Labyrinth*, editada a H. Kern: *Labyrinth*, Feltrinelli. Milano, 1981-, Monteverdi -l'escena de la mort de Sèneca, a *L'Incoronazione di Poppea*-, molts passatges a l'obra dels mestres vienesos Haydn, Mozart i Beethoven, i la llista seria interminable. I més endavant Chopin -*Mazurca* en do, op. 56 n° 3-, Schumann -*Vegeu a l'Album de la Joventut*, aquesta aparentment senzilla i encisadora obra, els nrs. 30 i 34-, Brahms -*Intermezzo* en Sib, op. 76 n° 4-, etc., en el que significa el Romanticisme de deixar sols intuïts els límits i amb el que això suposa d'expansió expressiva vers unes noves sensacions indefinibles, encara que la nostra intenció no és -ni molt menys- la de realitzar cap tipus de genealogia dels qui han treballat -d'una forma més o menys subliminal- en els límits del sistema.

⁶³ I això és vàlid, naturalment, per a tots els llenguatges musicals configurats a la nostra època o bé en períodes precedents. Vegi's a aquest respecte les observacions de H. Keller -gran crític anglès- a "Música 75", (*Revista de Occidente*, Novembre 1976, 3ª època, n° 13). Keller ens parla allí de la relació que ell veu sempre present en el si d'una obra artística entre un "rerafons" (*background*) i el "primer pla" (*foreground*), en un assaig clarivident i absolutament recomanable pel que fa a a problemàtica general de la música contemporània.

⁶⁴ Ob. cit.

Alguns dels problemes més apressants que té plantejats la música contemporània actualment s'agreuïen -com era de suposar- en el nostre país. Podríem referir-nos en primer lloc a la necessitat de definir el lèxic a utilitzar. Doncs abans ja hem reflectit el fet que el compositor actual moltes vegades té de replantejar-se el llenguatge que utilitzarà en una nova obra des de zero, davant els successius papers pautats en blanc (o almenys és aquesta la sensació que pot tenir el compositor preocupat autènticament per la situació bàbelica al·ludida més amunt). La característica, doncs, més important i que no podem perdre de vista si volem objectivar amb un mínim de fidelitat la present situació, és la de que -almenys teòricament- el compositor disposa avui de totes les possibilitats que l'home ha anat descobrint en el terreny musical, la qual cosa contrasta marcadament amb la situació d'un compositor que visqués en una època diferent -pensem, per exemple, amb un compositor romàntic-, i que es trobava emparat en un terreny molt més segur i còmode, pel que respecta al llenguatge musical emprat. Aquest fet comporta, evidentment, com a conseqüència, avantatges importants en l'ordre expressiu, ahora que perills igualment considerables en l'ordre de cercar la coherència, i necessària, al nostre entendre, en qualsevol producte artístic.⁶⁵ Per això, pot entendre's també el treball creatiu com el fet de delimitar un univers concret de possibilitats, la qual cosa comporta sempre el situar un nombre encara superior d'elements fora del sistema. En fer això, el compositor eligeix⁶⁶ i, per tant, formalitza un compromís estètic, no exempt d'implicacions ètiques. I no cal referir-se pròpiament al "collage" per advertir que l'eclecticisme és una característica que trobem present, en una elevada proporció, en la música actual. La nostra utilització crítica del mot no suposa -però- que no creiem en les virtuals possibilitats que pot tenir, en un moment determinat, la síntesi d'elements aparentment heterogenis, però que descobren en l'esmentada síntesi llur veritable significació, o, si més no, un nou àmbit on desplegar llurs possibilitats expressives i àdhuc constructives (Podríem també entendre això com la necessitat d'assolir un nou "classicisme": és a dir, desenrotllar les possibilitats d'uns determinats sistemes des de la perspectiva que nosaltres gaudim, però sense baixar la guàrdia davant la cojuntural escomesa de les diverses "avantguardes").⁶⁷

Un factor complementari de l'anterior i, tanmateix, igualment molt important, és el que fa referència a la vessant formal del llenguatge musical. El problema de la forma és un dels més greus que pateix la música contemporània i es troba molt lluny d'aconseguir uns resultats satisfac-

⁶⁵ Veure nota 94.

⁶⁶ "... l'art de la composició no està protegit pels decrets immutables de la Providència; és allò que els homes fan, ells l'escullen tot escollint-se a ells mateixos." (Paràfrasi d'un pensament de Jean-Paul Sartre). A R. LEIBOWITZ: *Introduction à la musique de douze sons*. L'Arche, Paris, 1949.

⁶⁷ Pensem, per exemple, en tot el que ha donat de si el sistema tonal des que, al menys a partir de l'any 1722 -data en què aparegué el Tractat d'Harmonia de Rameau- va restar definit en la seva substància.

toris. I no volem pas filar massa prim, referint-nos a la definició dels temes, motius o frases (òbviament entesos en un sentit ampli), o a qüestions més complexes, una de les quals faria referència al concepte de desenvolupament temàtic. En realitat -i rebaixant en aquest moment el sostre de les nostres exigències-, volem únicament cridar l'atenció sobre el simple (!) plantejament que pertoca a la disposició equilibrada de les tensions i les distensions en una obra determinada, i que ha trobat una formulació preciosa amb la denominada "Série de Fibonacci", de la que compositors tan notables com B. Bartok van fer-ne un ús sistemàtic,⁶⁸ però que d'una forma immanent i subjacent trobem ben present al llarg de tota la història de la música, des del Cant Pla -aquest exemple ens dona ocasió d'observar com, si descendim a un nivell més particular del discurs musical -la melodia- la citada corba formal també reverteix en la pròpia configuració de la mateixa; en realitat, l'estructura a la qual ens estem referint tant afecta a la configuració global d'una composició donada, com als diversos paràmetres que la integren, en una perfecta imbricació de l'ordre particular en l'ordre general-, fins a l'ambició formal de la Forma Sonata -ben segur insuperada, pel que respecta a aquesta problemàtica, com ens recorda E. Toch en una obreta excepcional.⁶⁹

Si concretéssim més, i per acabar amb aquestes observacions, hauríem d'assenyalar el problema derivat de la simultaneïtat dels sons, és a dir -i en sentit ampli-, l'harmonia. En referència a aquesta qüestió bé podem parlar que, en la música post-tonal, aquesta perspectiva realment s'ha empobrit -és ben coneguda l'orientació marcadament contrapuntística del mètode de composició amb dotze sons, pel que implica de principi generalitzat de desenvolupament temàtic i, per tant, especialment sensible a la dita tècnica⁷⁰-, quan no pura i simplement s'ha obviat, i pensem ara en els jocs de densitats i textures⁷¹, així com en els anells aleatoris tan presents en determinades corrents de la música contemporània. Enfront d'aquesta realitat, hem d'entendre l'harmonia en tant que funcional⁷², és a dir, en tant que la mateixa constituïa una de les forces fonamentals que conformaven el discurs musical -fent una paràfrasi del títol de l'obra de Toch ja citada- al llarg del seu esdevenir. Podem afirmar que l'estructura harmònica determinava -amb la contribució paritària dels restants elements que integren el teixit musical- el caràcter necessari dels diversos suc-

⁶⁸ Veure al respecte: "Introduction aux formes et harmonies bartókiennes", per E. Lendvai, dins de: *Bartok, sa vie et son oeuvre*. B. SZABOLSCI. Conina, Budapest, 1960.

⁶⁹ E. TOCH: *The Shaping Forces in Music*, Dover, New York, 1977.

⁷⁰ Respecte al problema de l'harmonia en la música serial, veure: G. PERLE, *Serial Composition and Atonality*, Faber & Faber, London, 1968. Especialment el capítol "Simultaneity", pàgs. 83 i ss. Ens permetem citar-ne unes línies: "Les possibles verticalitzacions que poden ésser derivades de la sèrie general són no-sistemàtiques i, des d'un punt de vista harmònic, àmpliament fortuïtes, i, per altra banda, no condueixen elles mateixes a cap mena de control global, coherent, del material harmònic."

⁷¹ Ligeti ha portat magníficament aquestes qualitats a les seves darreres conseqüències, amb un sensible i virtuós tractament de les mateixes.

⁷² Aquest és el títol d'un dels darrers treballs teòrics d'A. SCHOENBERG: *Structural Functions of Harmony*, Norton, New York, 1968.

cessos musicals, i és precisament aquest caràcter de necessitat, la qualitat que de manera més notòria trobem a faltar en la música actual, quan n'analitzem la seva configuració vertical; crítica que és palesament extensible a la seva estructura formal, a la qual abans hem al·ludit. Manifestament, hauriem de prosseguir fent alguna referència a qüestions derivades -com és ara la del ritme harmònic que tant coadjuva a definir la forma musical d'una obra, així com a altres paràmetres de l'obra musical, com són, per exemple, l'estructura rítmica del discurs, la instrumentació, etc., però tots aquests temes són molt complexos, i la seva discussió s'escapa -per la seva amplitud- a les dimensions i a l'estricta objecte del nostre estudi.

"Però, en efecte, res no ha canviat a l'interior de les posicions, Abans que rebutjar l'art d'avantguarda la societat sembla acceptar-lo indiscriminadament, proposant-lo ella mateixa com a provocació aparent" a l'interior dels propis esquemes.
L. ROGNONI

En el marc d'aquesta àmplia problemàtica que afecta actualment a la composició musical, i no solament en el nostre país, i abans de definir les principals corrents creatives que es produeixen entre nosaltres, volem formular encara algunes precisions, òbviament lligades a tot el que hem vingut observant fins aquest moment. Creiem reconèixer un curiós fenomen que podríem definir com la superació purament superficial dels diversos "moments" creatius de la primera meitat del segle. Quan diem això estem pensant en certs sectors de la denominada -sospitosament- "avantguarda"⁷³, que sembla haver fet *tabula rasa* de tota una evolució

⁷³ o "Nova Música". Veure, a aquest respecte, A. SCHÖNBERG: "Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea." (ob. cit.): "Seguramente lo que hace más elevado y apreciable el arte es el ofrecer lo que nunca antes fuera ofrecido. No existe ninguna obra de arte portentosa que no lleve un nuevo mensaje a la humanidad; ningún gran artista deja de cumplir esto. (...) Porque Arte significa Arte Nuevo." (subratllat de l'autor). Més endavant i amb relació amb el tema tractat, el de la distinció entre l'estil i la idea d'una composició, afegeix: "El sistema mediante el cual se restablece el equilibrio es para mí la idea real de la composición. Es posible que la frecuente repetición de temas, grupos, e incluso partes más extensas, haya de ser considerada como intentos para conseguir un equilibrio previo a la correspondiente tensión. (...) La herramienta podrá caer en desuso, pero la idea que encierra nunca quedará anticuada. Y en esto reside la diferencia entre el mero estilo y la idea real. "Observem la riquesa d'implicacions continguda a la primera fase d'aquest paràgraf pel que fa al problema de la forma en la música. Respecte a la temàtica de la "Nova Música" veieu també l'aforisme de Juan de Mairena: "En política, como en arte, los novedosos apedrean a los originales." En el pròleg a la traducció del Tractat d'Harmonia de Schönberg. R. Barce assenyalava amb molt d'encert la coincidència en alguns punts del pensament schoenberguà amb el del poeta A. Machado.

anterior⁷⁴, i que sols està veritablement interessada a mantenir a tot preu el "status" que es deriva de la seva militància sota d'aquest rètol explícitament assumit. "Todo lo que no es tradición es plagio", deia Eugeni d'Ors.⁷⁵ Quan parlem de superació superficial volem també indicar una mena de fugida cap endavant segons la qual hom considera estèticament periclitada una determinada tendència compositiva, sense que s'hagi arribat -en la seva utilització- a un domini complet de totes les seves possibilitats, o -en altres casos-se'n tingui un coneixement profund. Tot això és particularment pertinent pel que respecta a la música serial; i s'entendrà millor la nostra asserció si prenem en consideració l'esmentada tendència des de la perspectiva dels seus detractors. En efecte, podem comprovar-ho fàcilment en un parell de crítiques extremes de la premsa diària, i que palesen un notori confusionisme conceptual respecte a la significació musical i estètica de l'esmentat llenguatge:

"...es una muestra típica de música estructuralista, partiendo de una serie dodecafónica manipulada de tal manera que de ella emerge constantemente, obsesivamente, el intervalo de segunda menor. El resultado del empleo de tal sistema de sucesiones es una atmósfera fuertemente expresionista, de discutible validez."⁷⁶

Podem observar, en aquest cas, l'utilització del mot "expressionista" com a adjectiu pejoratiu (en altres casos hem pogut llegir entre línies com una obra posseïa la qualitat d'ésser expressiva *malgrat* el seu llenguatge serial, en una flagrant demostració d'ignorància que un mínim de rigor històric i musical no permetrien), així mateix com -per motius ob-

⁷⁴ La ruptura "revolucionària" implícita d'alguna forma en aquesta actitud no era admesa ni per Schönberg ni per Stravinsky, com palesa D. Mitchell (ob. cit.) amb les dues següents cites, respectivament: "Uno de los medios más seguros para llamar la atención es hacer algo que se salga de lo normal, y pocos artistas tienen el coraje de escapar a esta tentación. Debo confesar que yo era de aquellos a quienes no les importaba mucho la originalidad. Solía decir: 'Siempre intenté producir algo completamente convencional, pero fracasé, y siempre, contra mi voluntad, se convirtió en algo inusitado!'", i: "... Soy completamente insensible al prestigio de la revolución. Todo el ruido que pueda hacer no encontrará el más leve eco en mí. Puesto que una cosa es revolución y otra innovación."

⁷⁵ T. MARCO, a *Música Española de Vanguardia* -Guadarrama, Madrid, 1970- diu: "... nos encontramos ante un autor que practica una fórmula de compromiso entre materiales y formas disímiles. No se trata de un empleo deliberado de técnicas de 'collage', sino de la eterna ansia de ligar tradición y avance que solo puede dar frutos si no está planteada *a priori*." Creiem observar un matís pejoratiu en l'expressió "eterna ansia". Tots els grans mestres -repetim-ho- han realitzat el seu treball a partir de les possibilitats de trobar llur camí que aquesta inserció en una tradició més o menys immediata els oferia. Per altra banda, caldria explicitar molt bé el concepte "a priori", que en aquest cas sembla referir-se a una necessitat sentida de fonamentar sòlidament una expressió que vol esdevenir, naturalment, personal, i per tant, d'alguna forma ja constituïda en "avance". Així mateix, l'expressió citada sembla connotar l'assumpció responsable i conscient d'una determinada actitud creativa, i no podem considerar -per aquest propi fet- gens criticable.

⁷⁶ X. MONTSALVATGE. "La Vanguardia". Barcelona, 15-IV-1980.

vis, que ja hem expressat succitament⁷⁷-, tampoc entenem la pertinència de l'adjectiu "estructuralista" aplicat al substantiu "música". Veiem un segon text:

"(...) La obra, constituye un nuevo e interesante ejemplar del serialismo académico."⁷⁸

A quina acadèmia es refereix l'autor d'aquestes línies? Què és el "serialisme acadèmic"? És el terme "acadèmic" pejoratiu i per quines raons? Això ens remt, sens dubte, a la qüestió referent a la formació tècnica del compositor i del músic en general en el nostre país. O és que entenem que l'originalitat del creador és tan gran que li permet desenvolupar el seu treball al marge de qualsevol construcció externa i normativa? En tot cas, és difícil parlar d'una "acadèmia" quan ens referim a la música serial, doncs no és precisament aquesta una modalitat -com veiem- especialment estesa i acceptada, i, molt menys encara, admesa en els nostres Conservatoris. Seria més propi de la professionalitat del crític posar de manifest en quina mesura el material musical de l'obra ressenyada era mancat d'interès o el seu tractament inapropiat i per quines raons.

Però pensem també que la nostra observació es pot fer extensible, a més a més que als detractors, als qui -en major o menor grau- han assumit l'esmentat mètode de composició, la qual cosa ens sembla particularment greu. En efecte, tenim també alguns cops la sensació de que hom no ha arribat a la seva assumpció partint d'una comprensió suficient i crítica de la seva necessitat històrica -si més no, la lògica interna del procés que va conduir-hi, i si, en canvi, ens fa pensat que no es tracti, en el fons, més que d'una simple coartada de tipus estètic -una "crossa" més, com deia Keller a l'article citat-, i en el perill de que no signifiqui més que un subterfugi que esdevingui garant i justificant de l'alineació en un determinat

⁷⁷ Cal potser afegir les següents paraules de Mitchell (ob. cit.) -i perdoni-se'ns: l'extensió de la cita-: "Cabe preguntarse cómo el "sistema" tonal -llamado así muy correctamente; en realidad no necesitaba de mi entrecorillado- con su gramática compleja y sus miles de preceptos, de advertencias y de prohibiciones, ha podido escapar a las censuras. Sus reglas forman legión. Su "uniformidad" ha impuesto una solidez de comportamiento y de integración de estilo sobre compositores de los más diversos caracteres y de los más variados tiempos, durante los trescientos años que la tonalidad ha reinado como regla soberana en la música occidental. A lo largo de su historia los compositores han desafiado su autoridad, la han reinterpretado, calificado, modificado, retado y afirmado de nuevo. Sin embargo, la tonalidad permaneció entronizada, hasta que fue derribada de su pedestal por las convulsiones que sacudieron a la música hacia finales del siglo XIX. Demostraríamos tener un concepto absurdamente erróneo del arte musical si imagináramos que este régimen de ley tonal no estuvo sustentado en la práctica de una disciplina formidable, que cada generación de compositores tuvo que comprender, aprender de memoria y poner en práctica como cualquier otra serie de datos semejantes. En este sentido, el compositor jamás ha sido "libre".

⁷⁸ M. VALLS. "Diario de Barcelona", 17-IV-1980.

grup ideològic⁷⁹. Hem d'insistir un cop més en que cap tècnica per si sola implica necessàriament un bon resultat; tots coneixem música de molt baix nivell de qualitat.

Hem de constatar, en realitat, que -ben segur- s'ha escrit ben poca quantitat de música en el nostre país que pugui, en rigor, ésser qualificada de serial. Això no significa que nosaltres creiem necessàriament que aquest rigor en la manipulació del mètode hagi de ser imprescindible, però un treball rigurós donaria, sens dubte, els seus fruits -ahora que en constituiria un aprofundiment crític-, sempre i quan que el compositor que així s'ho imposés, ho fés atenent a una seva necessitat interna⁸⁰.

Aquesta pràctica no rigorosa del mètode esmentat és posada en relleu pels propis compositors quan, en referir-se a la seva obra, en subratllen aquesta utilització "lliure" o "flexible", adjectivació aquesta que també mereixeria, potser, una certa censura⁸¹.

Finalment, aquesta darrera observació ens condueix a fer una breu reflexió sobre el fet de la proliferació d'explicacions verbalistes i literàries -en el sentit pejoratiu del mot- que solen acompanyar els programes dels concerts quan es tracta de música contemporània, que ens descobreixen vocacions literàries insospitades i que, en la major part d'ocasions, compleixen la funció de legitimar el llenguatge musical utilitzat en l'obra corresponent. Aquestes s'han de justificar a partir d'elles mateixes en l'audició, i, en tot cas, una exposició -i discussió- tècnica i sistemàtica del seu contingut pertoca a l'àmbit de l'anàlisi musical, fonamentalment. (Moltes vegades hem sentit la tentació de pensar, al llegir aquestes explicacions, que allò essencial ja era fet, i que no esdevenia imprescindible

⁷⁹ Schönberg ja havia advertit al respecte: "Repetidament he tractat de fer entendre això a Wiesengrund (T. W. Adorno), així com a Berg i Webern. Però ells no em volen creure. No els puc dir-ho suficientment: les meves obres són *composicions* en 12-tons, no *12-tons* en forma de composicions. Al respecte, la gent em confon a mi amb Hauer, per a qui la composició té sols una importància secundària." (Citat a: H. STUCKENSCHMIDT: *A. Schönberg, his life, his world and work*, John Calder, London, 1977.) -encara que el Adorno parlava de la "chifladura por el material, junto con ceguera frente a lo que se forma con ello", a *Disonancias*: "La muerte de la Nueva Música", -ob. cit.-. Per això reconeixem, encara que no compartim, el valor essencialment dialèctic de l'afirmació que fa tan notable -i tan poc conegut- com és A. Honegger: "Evidentemente, las restricciones impuestas por la fórmula de una serie ortodoxa se encuentran ampliamente compensadas por esta libertad. Esto explica por qué los jóvenes menos dotados de invención musical han adoptado con entusiasmo esta técnica." Ob. cit.

⁸⁰ Això és corroborat indirectament per T. Marco -ob. cit.-, en asseverar: "... la escasa duración que en ella tiene el período dodecafónico y el relativamente reducido número de obras compuestas bajo este principio técnico. (...) La razón es muy sencilla y se apoya en la rápida evolución de la música española, que ha debido remontar un fuerte retraso temporal para alcanzar un nivel internacional con la consiguiente quema de etapas (*sic*). (...) Es lógico, pues, que la etapa serialista simple pase como un vendaval (*sic*) hacia formas orgánicas, hacia el constructivismo objetivista, donde se insertan gran número de obras españolas, hacia el expresivismo atonal o hacia las últimas tendencias de automatismo o aleatoriedad."

⁸¹ Aquests termes ens recorden que, excepcionalment i no sense una certa ironia, Beethoven va encapçal·lar la seva op. 133 -*Gran fuga*- amb la següent expressió: "Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée."

l'audició de la pròpia obra ressenyada, per a conèixer-la autènticament i en profunditat). De fet, i per acabar, aquesta qüestió es constitueix en simptomàtica, tant pel que fa a un malentès del problema semàntic referit a l'especificitat del fenomen musical, com a la situació actual -ja debatuda- en que el compositor emprava uns materials volgutament diversos i heterogenis d'obra en obra, i no existeixen, per tant, uns fonaments constructius d'acceptació generalitzada, bé i incloent en aquest terme la restant obra del compositor.

"El llenguatge no pot sinó comptar
i anomenar miserablement els
canvis, però no ens pot fer visibles
les contínues transformacions de les
gotes de l'aigua."

W.H. WACKENRODER

En arribar al punt central del nostre article, que pretén -si més no- reflectir la problemàtica aguda que es troba present en el tema formulat en l'encapçalament del mateix, volem deixar ben clar, novament, que no és aquest, sense cap gènere de dubte, el lloc adient -ni les nostres pretensions ho exigeixen per a discutir la significació particular de tots els compositors catalans actuals, ni tan sols els més representatius. Per a tal fi, caldrien unes altres dimensions per al nostre treball -doncs els estudis seriosos en aquest camp són escassos, en igual mesura que la documentació disponible-, el qual, com ja ha assenyalat, hauria de prendre el caràcter inexcusable de reflexió crítica sobre els propis textos musicals, és a dir, les partitures. El terreny resta, en aquest sentit, pràcticament verge, i hem de lamentar que el nostre estudi no variï substancialment la present situació, encara que sí esperem -modestament- haver reclamat l'atenció sobre alguns aspectes de la problemàtica general sovint negligits, així com haver introduït alguns criteris crítics que precisarien d'un major desenvolupament si en volguéssim extreure totes les seves conseqüències.

Volem però, prosseguint en la nostra línia d'apreciació global, delimitar els trets generals d'alineació dels nostres compositors, la qual cosa donarà lloc a uns pocs grups definits, en major o menor mesura, de manera consistent -amb els perills coneguts i necessaris que tota generalització sempre implica-, però que donaran raó, això sí, de les principals tendències conrades.

Dit això, doncs, i sense oblidar el conegut text de Borges⁸², establiríem les següents categories: Eclecticisme, Composició Serial, Avantguard-

⁸² recollit per M. Foucault, en la seva obra: "Las Palabras y las Cosas" (Siglo XXI. México, 1968) i que cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que "los animales se dividen en: a) pertenecientes al Emperador; b) embalsamados; c) amaestrados; d) lechones; e) sirenas; f) fabulosos; g) perros sueltos; h) incluidos en esta clasificación; i) que se agitan como locos; j) innumerables; k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello; l) etcétera; m) que acaban de romper el jarrón; n) que de lejos parecen moscas." (Borges: "El idioma analítico de John Wilkins", *Otras Inquisiciones*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960).

da moderada, Avantguarda radical i, finalment, un grup totalment heterogeni en el qual hauriem d'incloure desde personalitats aïllades que no podem incloure en les anteriors categories, però de reconeguda importància, així com tendències que podem emmarcar sota el concepte ampli de la tonalitat, segons les noves i diverses lectures que d'aquesta s'han produït a la primera meitat del segle.

Abans hem discutit ja el terme "eclecticisme" envers el qual mantenim una actitud prudentment crítica. Alguns dels nostres compositors que desenvolupen alhora una regular i coneguda tasca de crítica periodística poden ésser inclosos en aquest apartat, (encara que l'esmentada dedicació no cobreix la totalitat d'aquesta categoria). La personalitat dels esmentats és molt variada, de la mateixa manera que ho és també llur formació musical. En un altre lloc hem fet també referència a la generalment mediocre qualitat d'un gran nombre de crítiques; atesa aquesta ocupació potser seria pertinent parlar d'una certa deformació professional, que interfereix en llur tasca creativa, i en la direcció eclèctica tot just apuntada. En aquest sentit podríem afirmar -no sense una certa ironia- que hauríem d'ésser especialment crítics amb els crítics. Un cas paradigmàtic del que volem significar el trobem en la personalitat ben representativa de X. Montsalvatge. Cal subratllar -en primer lloc- que es tracta d'un dels actuals compositors catalans amb un ofici més sòlid, i -per la mateixa raó- hem de lamentar que mobilitzi aquesta elevada professionalitat vers una producció musical hàbil i heterogènia, versàtil i veleïtosa; potser seria adient afirmar -observant la trajectòria de la seva producció- que no som lluny en aquest cas particular d'una "mala consciència" "modernitzant" (perdoneu l'ús del modisme).⁸³

En segon lloc, hem parlat de la *Composició Serial*. Es forçós un cop més esmentar les figures de J. Homs i J. Soler, que són les més representatives d'aquesta posició. Quan diem això hem de recordar tota la sèrie de reserves que abans assenlávem en referència al rigor amb que s'ha conreat entre nosaltres l'escriptura serial, i hem de reflectir una gran diversitat de plantejaments en el treball dels diversos compositors que hi són adscrits amb major o menor propietat. Homs ha desenvolupat una creació musical al mateix temps personal i rigorosa, i que atorga al conjunt de la seva producció una rara coherència. Solament hem de lamentar, pel que fa a l'evolució recent de la nostra música, que la seva personalitat no hagi assolit el protagonisme que li hauria conferit una major projecció vers les noves generacions⁸⁴. Aquest paper ha correspost a Soler -i no és aquest el menor dels seus mèrits i de les seves aportacions personals a la nostra música-, que, com hem dit anteriorment, ha sabut aglutinar al seu voltant una part significativa dels compositors pertanyents a les darreres promocions, i que ha mantingut, igualment, una inequívoca actitud de

⁸³ Sebastià Benet, en diverses crítiques aparegudes a *Serra d'Or*, els anys 1961 i 1962 (*pàssim*), addeuix aquesta qüestió moltes vegades.

⁸⁴ He assenyalat ja en un altre lloc, que no sempre se li ha atorgat el reconeixement degut. Vegeu, en aquest sentit, la nota 54.

compromís estètic alhora que de reflexió sobre el sentit del seu propi treball⁸⁵. Una orientació estètica no divergent -que no pas homogènia- defineix aquest sector, que no participa, en gran mesura, de les inquietuds que podríem denominar "avantguardistes"⁸⁶, i al contrari, sembla constatable, en algunes obres i compositors concrets, la recerca d'un determinat "classicisme" -possibilitat que ja hem apuntat més amunt-, mentre que d'altres utilitzen el principi de composició serial com a referent immediat al qual incorporen influències i elements diversos, no sempre afortunats. Tot això presidit per la preocupació pel propi ofici, i per una elevada consciència de pertànyer a una gran tradició musical i cultural que no és convenient bandejar.

⁸⁵ Vegeu, al respecte, les següents paraules de R. Barce, aparegudes a la revista *La Calle*, sota el títol "Josep Soler, compositor humanista": "Es Josep Soler uno de los compositores contemporáneos que con más hondura y coherencia ha reflexionado sobre el problema de la creación artística. Su cultura y su formación son clásicas; quizá precisamente por esto Soler no se dedica a jugar frívolamente y a la moda con las ideas. Su actitud es seria porque piensa que las cosas serias deben tomarse en serio. Y se atreve a tomar esta postura, quizá muy poco grata para quienes gustan de salir del paso con ingeniosidades o con la coartada del estilo sedicentemente moderno, porque se sabe profundamente auténtico. Y, sobre el fondo a veces dramático de su pensamiento, luce siempre la esperanza y el ideal de la libertad, de esa libertad por la que Josep Soler ha luchado día a día durante los negros años de los que hemos salido." En el mateix article afirma el propi Soler -i se'n perdona l'extensió de la cita-: "Ser compositor es soportar la tensión que hay entre la ignorancia y el desprecio: indiferencia del oyente que sólo consume obras ya "sacralizadas" y que se resiste, por principio, a cualquier obra nueva -sea del signo que sea-; indiferencia del hombre "culto", interesado en la evolución y en el "mensaje", más o menos concreto ideológicamente, del fenómeno artístico pero que se resiste al lenguaje, semánticamente negativo, de la música, arte de una abstracción emocional que puede llegar a ser de una punzante agresión, pero que nunca "explica" ni menos "describe" y que, por tanto, exige un gran esfuerzo de abstracción; indiferencia, a nivel político, del sistema establecido que no comprende la importancia que, en este campo, podría tener la recta utilización del factor cultural e intuye el peligro que para ciertos regímenes o situaciones lleva aparejada cualquier profundización de las masas en la doble vertiente del pensar y del conocer y, por lo tanto, prefiere ignorar la existencia del problema y escudarse en las prioridades que se suponen más esenciales." *La Calle*, n° 96, 22-28 Enero 1980.

⁸⁶ La situació és actualment molt peculiar, doncs el fet d'aquesta no-adscripció al que és considerat oficialment com a "avantguarda" no es pot interpretar com una manca de compromís, ans al contrari, atesa la seva notable influència ideològica i àdhuc política que -com ja hem exposat abans- troba en el nostre país un determinat -encara que molt reduït- espai propi del sol fet de constituir-se com a tal "avantguarda". Mentrestant, la tendència que ens ocupa és doblement marginada: marginada de la vida musical convencional, i marginada també, no acceptar l'al·ludit epítet (no compartir gran nombre de les connotacions que aquest terme inclou), en els medis avantguardistes. Veure també a aquest respecte: "Hauríem aquí, sens dubte, de començar a distingir allò que manifesta un possible moviment radical de la "lebendige Gegenwart" (presència vivent) musical d'allò que és, al contrari, assumit solament per l'artista (sense ple coneixement o amb ell) com un medi aparentment revolucionari per a afirmar el conformisme reaccionari més ortodoxe, del qual la societat té necessitat, també en forma "provocadora", com és el cas evident del "neo-dadaisme" d'un John Cage i dels seus derivats, "profetes" disputats de la moda internacional de la superburgesia." ROGNONI, a "Música Sperimentale e Musica radicale". Ob. cit.

Hem de referir-nos ara al sector que hem definit com Avantguarda moderada. Podríem anomenar-lo també -així mateix amb major o menor propietat- amb la denominació d'*Avantguarda responsable*. Amb aquest adjectiu volem reconèixer una línia de treball seriosa, i presidida -en alguns casos- per una innegable i elevada professionalitat. Des de perspectives distintes podríem citar especialment les figures de J. Guinjoan i X. Benguerel, dels quals és ben coneguda llur presència a la vida musical, ocupant un càrrec polític a l'Ajuntament de Barcelona -la qual cosa atorga una notable ressonància a la seva producció-, en el primer cas, i potser més orientada vers l'estranger -on té editada la pràctica totalitat de la seva obra-, en el segon. Les diferents línies de treball que han conreat els compositors que apleguem en aquesta categoria solen haver evolucionat a partir de la pràctica assumida del serialisme, i, en posteriors etapes de llur evolució personal, han estat sensibles a les principals de les darreres tendències estètiques produïdes després de la gran guerra -recollint, en algun cas concret (Benguerel), la influència directa i intensa de l'anomenada Escola Polaca (Lutoslawsky, Penderecki, Sierocki, principalment)-, i han incorporat en llur idioma musical alguns dels trets més característics de les mateixes, com són: l'escriptura flexible -en particular les estructures d'anells-, la concessió a l'interpret d'un ampli marge de llibertat "co-credora" -improvisació dins determinats parànyes establerts estrictament pel propi compositor-, i també l'utilització de mòbils, esdeveniments acústics globals i alguns procediments de "collage", amb l'ús subsegüent de noves grafies que venen a sumar-se, així, a la tradicional. Tanmateix, cal subratllar com aquest distints elements s'emmarquen en un concepte restringit de l'aleatorietat. Un aspecte que, en gran mesura, defineix ideològicament a aquest sector, és una certa i relativa despreocupació que creiem observar pel que respecta a la validesa de l'obra al marge d'una determinada època o etapa. Aquest fet implica -i així ho palesem moltes vegades- que la vigència d'una obra concreta és considerada conjuntural, pel que esdevé transitòria, i la qual cosa es reflecteix també en la manca de reconeixement per part dels propis autors de determinades obres o períodes en llur producció. Considerem aquest darrer aspecte perillós i simptomàtic, i el propi Guinjoan incideix en la qüestió amb les següents paraules⁸⁷:

"No pretenc -Déu me'n guard- convertir-me en un moralista de l'art, però encara que només sevis d'il·lusió per a viure, quan escric una obra penso sempre que té el valor de testimoniar la meua pròpia existència. tampoc no vull ni tinc la pretensió d'escriure per al futur; com afirmà G. Petrassi "no escrivim per al futur, sinó per al present, ja que no podem saber el que faran els qui vindran després". En aquest aspecte la meua posició pot resumir-se de la següent forma: un pacte establert amb mi mateix per a la realització d'alguna cosa que se sent com una necessitat vital, i a complir-ho."⁸⁸

⁸⁷ J. GUINJOAN: *Ab Origine*. Àmbit Serveis Editorials, S.A. Barcelona, 1981.

⁸⁸ Opinió força contraposada a la que trobem implícita en el següent text de Kandinsky -ob. cit.-: "En todas las secciones del triángulo hay artistas. Todo el que ve más allá de

En quart lloc, ens hem de referir a la que hem denominat *Avant-guarda* radical. Les puntualitzacions crítiques que suggeriem en els paràgrafs anteriors esdevindran serioses objeccions quan discutim el sentit i la validesa dels postulats tècnics, estètics i ideològics que comparteix un nombrós grup de compositors que realitzen llur tasca principalment al voltant o a l'empar directe de la Fundació Miró i el Laboratori de Música Electroacústica *Phonos*, de Barcelona, i la figura més representativa dels quals és -sens dubte- la de J.M^a Mestres i Quadreny. Efectivament, hem de començar per constatar la deficient formació musical de molts dels seus membres, quan no una actitud fins i tot d'oberta hostilitat -com ja hem vist en un altre apartat- respecte de les pròpies tècniques -o disciplines- de la composició, i que defineixen en gran mesura la seva "professionalitat"⁸⁹; "professionalitat" que, en el cas que ens ocupa, s'orienta tot sovint i de manera prioritària, a camps diversos i sense punts de contacte amb l'àmbit específicament musical, fet aquest també que ja hem discutit en el lloc pertinent. Aquest avantguardisme "avant la lettre", en què tenim la sensació -quan no ho constatem simplement a les declaracions dels propis compositors- de que la recerca de la novetat per ella mateixa esdevé l'únic principi estètic assumit -a vegades formulat com el fet de no "repetir-se" al llarg de la pròpia producció-, ha conreat multitud de vessants dintre de l'ampli espectre experimental constituït per les diverses i successives "Noves Músiques" que s'han produït els darrers anys, i que han significat la irrupció en espiral de diferents modes, que l'esnobisme de públic i crítics -ultra el dels propis compositors, naturalment, en la seva assumpció, moltes vegades d'un mimetisme que n'exclou un meditat raonament- han volgut legitimar successivament i sistemàticament, atesa la ingenuïtat del seu pretès progressisme ideològic, quan no la seva deficient cultura musical, però a la que nosaltres no gosàrem sinó atorgar la patent de superficial originalitat.⁹⁰ En aquest ordre de coses, hem d'esmentar la pràctica de la música aleatòria i tipus diversos de música oberta -en què el control i per tant, la responsabilitat de l'autor, és d'una índole molt distinta que quan ens referíem a aquest mateix concepte en l'apartat anterior, doncs arriba a incloure obres l'interpret de les quals és el propi públic (!)-, música electrònica -així com la participació

los límites de su sección es un profeta para su entorno y ayuda al movimiento del reactor. Si por el contrario no posee esa aguda visión o la utiliza para fines más bajos o renuncia a ella, sus compañeros de sección le comprenderán y le ensalzarán. Cuanto más grande sea la sección y cuanto más bajo sea su nivel, tanto mayor será la masa que comprenderá el discurso del artista. Naturalmente cada sección siente consciente o (la mayoría de las veces) inconscientemente hambre de pan espiritual. Este pan se lo dan sus artistas; mañana la sección siguiente tenderá sus manos hacia él." Veure també nota 15.

⁸⁹ "Dic això perquè avui en dia el concepte de compositor és tan ambigu que fins i tot poden fer-ne ús els qui ni tan sols tenen una formació musical en el més rigorós sentit del vocable; i consti que això no equival a una crítica, sinó a la senzilla constatació d'una realitat, que res no té a veure amb el que representa per a mi un autèntic compositor." J. GUINJOAN: ob. cit.

⁹⁰ Veure també notes 75 i 87.

de l'ordinador en la creació musical-, músiques d'una pretesa i innocent simplicitat "naïf"⁹¹, música denominada "repetitiva", manifestacions que hauríem de considerar a mig camí entre el teatre musical i el "happening"⁹², etc. Podrem aproximar-nos millor a la ideologia i al particular enfocament des dels quals és pensat el fenomen musical i creatiu en general, si citem un fragment del text aparegut a la secció de Música Contemporània de la revista *Ritmo*, sota el títol de "Diàleg solar entre J.M^a Mes-tres Quadreny i Joan Brossa":

- Has vist mai llampeguejar fusta en un rebost?
- I tu fumes gaires cigars al dia?
- Els llits de ferro ja no són moda.
- Tampoc, en parets de colors, hi sol haver xemeneies.
- Prefereixo la fragància natural de les plantes. Pensa en la posició de la meua música.
- No tot va sempre sobre rodes.
- Es parla de música i es pretén de donar tota mena d'explicacions teòriques i tècniques d'això que és o ha de ser la nova música. Però això és com calcular un malson. No serveix de res.
- Et sents alguna vegada com si el món fos teu?
- No, mai. La manera de *pensar* la nova música és ben diferent de l'antiga. Una cosa són les tires d'engomar i l'altra són els bitllets. (*sic.*)
- Comprenc que la roba no serveix per a construir eixos.(?) (...)
- No sents com rauquen les granotes al bassal?
- Sí.
- Doncs això passa a molts nivells.
- Sí, sí; jo ric pel meu compte...
- I jo escric una simfonia.
- On compres el paper pautat?(!!)⁹³

⁹¹ Veure al respecte A. HONEGGER -ob. cit.-: "Piense en la música de Erik Satie, considerada como genial para ciertos músicos, en la medida en que ella vuelve a una simplificación primitiva del lenguaje: ausencia de riqueza armónica, ausencia de riqueza contrapuntística... En el tren en que vamos, tendremos antes del fin del siglo, una música muy primaria, bárbara, que acoplará una melodía rudimentaria a ritmos brutalmente medidos. Esto convendrá maravillosamente a los oídos atrofiados de los melómanos del año 2.000!"

⁹² Vegem algun fragment d'una ressenya d'un concert del conegut pianista -i membre de l'A.C.C.-C. Santos: "Así, Santos toca una pieza llamada "Pianolerolero", que es un proceso casi regular de acumulación de sonidos en torno a un acorde tocado obstinadamente en el registro grave, hasta llegar a un límite de crispación del ritmo y de saturación de la sonoridad en que el piano parece dar de sí todo su pulso y su volumen. Este aspecto como de prolongación y caja de resonancia del propio cuerpo en un instrumento es notable en un pianista que canta (*sic.*), y que lo hace con un estilo tan propio como sea posible imaginar. (...) Lo mismo vale en términos generales para las piezas vocales. (...) Cantinelas de corte popular, onomatopeyas, imitaciones de los instrumentos musicales, expresiones de alivio, terror, expresiones también que no se corresponden con sensaciones concebibles, tacones, recitados, gestos realizados en mutismo total. (...) dando primacía al ritmo y bordeando el límite del canto entre su extremo histérico, con ademanes de gran diva, y su extremo mágico, de encantación, tal como se muestra en la oración." Javier Navarrete. "Música en España". 9. Dirección General de Música y Teatro (Ministerio de Cultura).

⁹³ *Ritmo*, n° 518, Enero 1982.

Tot això es produeix en un moment en que la "boutade" ja no motiva la més mínima resposta -més enllà del cercle dels acòlits o dels iniciats-, sinó que potencia i coadjuva a la més total indiferència, com actitud passiva, escèptica i "normal" del públic vers tot el que dugui el nom de música contemporània. Convé insistir en aquest punt: estem justificant -de retruc- la suspicàcia del públic, que manté la seva actitud refractària, la major part de les vegades, de forma indiscriminada. De totes maneres, avui en dia no és possible sorprendre a ningú -en el sentit que abans al·ludíem-; podríem fer l'asseveració retòrica de que "La Novetat ha mort", i, per tant, la vocació iconoclasta és un combat perdut que denuncia, en realitat, l'absència d'una veritable creativitat.⁹⁴

Finalment, i referint-nos a la darrera de les categories que hem establert, i també la més dispersa i heterogènia, hauríem de fer esment de tota una sèrie de personalitats individuals de significació ben definida, de les quals la que disposa sens dubte, d'un pes específic més considerable és la de F. Mompou, amb la seva música d'inspiració francesa i representativa d'un impressionisme epigonal, de delicades qualitats expressives, i un conjunt molt ampli integrat pels compositors que no són fàcilment incloïbles en cap de les grans línies de demarcació dibuixades més amunt, i l'orientació estètica dels quals reflecteix la influència de tendències positives de molt variable significació com són: Post-Romanticisme,

⁹⁴ "Tot és possible". Aquest pressupost neutralitza immediatament qualsevol tipus d'aspiració estètica i ètica que es vulgui dir responsable. Demanem excuses per l'extensió de la següent cita del text de Keller (ob. cit.): "Abro la partitura y lo primero trato de leer y memorizar las instrucciones que suelen ser una lección de sistemas nuevos de notación. La tarea resulta superable, porque he visto antes la mayor parte de estos sistemas, como marca registrada de una y otra colectividad que conozco. Hasta aquí las cosas no parecen ser demasiado cagianas, pero cuando llego a las primeras partes de la verdadera música, aparte de algunos esfuerzos poco animados por definir un motivo o las caracterizaciones de una frase, no parece haber ninguna decidida intención creativa, ni mucho menos existe ningún deseo de lograr por una parte una continuidad y por otra un contraste; en lugar de esto, hay el tratamiento por shocks esporádicos, el más reciente tipo de cosa pasada de moda, en el cual se da un gran compromiso colectivo, sin darse cuenta de que ya se han utilizado, agotado todos los *shocks* pícaros, que ya se han asimilado. De vez en cuando, sin embargo, hay un destello elemental de intento de comunicación, en contraste con la mera exclamación semejante al ladrido de un perro, y esto me anima a tratar la partitura como si fuera verdadera música, y reaccionar a ella como si tuviera que entenderla. "Esto", digo azarado, señalando un pasaje que parece haber salido de la nada y que luego regresa a donde había salido, "no tiene ningún sentido". La respuesta del compositor es inmediata y triunfadora: "No tiene porqué tenerlo". "¿Entonces qué tiene que hacer?". "Precisamente el efecto que a usted le ha causado, le ha dejado a usted perplejo". Un resto de caridad me impide sugerirle que sólo me ha dejado aburrido -y en cualquier caso, me hubiera dicho que esa era la reacción deseada." Per afegir més endavant: "Por razones opuestas, los compositores mediocres del siglo XVIII por una parte, y por otra los compositores "avanzados" del siglo XX, en cualquier caso por debajo del nivel de talento superior, son difíciles de distinguir entre sí: los primeros porque más o menos componen el mismo trasfondo y apenas otra cosa, y los segundos porque escriben este mismo primer plano de moda o el otro, y apenas otra cosa." Al respecto veure a Mitchell -ob. cit.-: "Hoy la elección no parece estar entre serial y no-serial (un conflicto agotado), sino entre comprensibilidad e incomprensibilidad. Es el propio concepto de la música como lenguaje el que ahora está en la balanza."

Post-Impressionisme, el Jazz i música lleugera en general, el folklore, així com la que representen individualitats molt notables de la música del nostre segle -pensem, per exemple, amb Hindemith⁹⁵, Stravinsky o Txostakovitx-, que, per la naturalesa mateixa de llur llenguatge marcadament personal no permeten -pensem nosaltres- de formar Escola al seu voltant, a no ser que ens acontentem amb un senzill mimetisme, que contempli unes possibilitats molt limitades d'expressió personal.⁹⁶ (També hauriem d'incloure en aquesta categoria alguns compositors d'estètica indefinida i/o amb una manca d'idees musicals notòria). Pertanyen a aquest grup que hem descrit molt sumàriament alguns dels nostres compositors més joves, en els quals palesem un cert recel -motivat segurament per tot el seguit de circumstàncies que hem exposat succeïment al llarg de la nostra discussió- vers alguns dels llenguatges musicals més significatius del segle, i que avui constitueixen un patrimoni cultural i musical la validesa i importància dels quals és plenament reconeguda. La present categoria no afegeix cap element nou i de significació subratllable a la problemàtica definida en els darrers apartats del nostre estudi, de no ser aquesta mirada enrera de molts dels nostres compositors més joves -i és aquest un fet important a valorar degudament-, que no són sensibles al principal fet estètic -i tècnic- que defineix la música del segle XX, i que representa òbviament l'atonalitat -sense oblidar tampoc aquí els seus aspectes crítics-, la qual cosa significa renunciar -en un efecte de franca reacció respecte de la música anomenada d'avantguarda, terme confús que és aplicat aquí indiscriminadament a moltes tendències estètiques, les quals hem considerat nosaltres de forma separada- a un tipus de pensament musical que gosaríem denominar "Pre-Modern" -en una acceptació rigurosament històrica de l'expressió-, i que pot arribar a suposar, en alguns casos aïllats, la pervivència d'actituds compositives a les quals no esdevindria aliè l'adjectiu d'"acadèmiques". Amb això volem indicar, quan no una exclusiva formació acadèmica -les actuals limitacions de la mateixa ja hem exposat-, l'aplicació mimètica, mecànica i no crítica dels diferents procediments tècnics que defineixen un particular estil, però que, en la seva utilització concreta, no obeeixen a les necessitats internes d'una determinada idea creativa.

*"Gris és tota teoria,
verd, solament el daurat arbre de la
vida."
J.W. GOETHE*

Poden haver semblat les nostres paraules excessivament incisives quan hem intentat de definir la problemàtica relativa a l'objecte del nos-

⁹⁵ Un elemental exemple del què afirmem el trobem -en un altre ordre de coses- en el Tractat d'Harmonia d'aquest compositor, i en els resultats que ell mateix produeix.

⁹⁶ Un altre cas paradigmàtic del que diem el constitueix, entre els compositors actuals de llenguatge més avançat, la figura rellevant de l'hongarès G. Ligeti.

tre treball, però pensem sincerament que la present situació així ho exigia, si volíem aproximar-nos amb un mínim de rigor al laberíntic moment actual. I hem d'afirmar-ho amb claredat: la situació de la creació musical en el nostre país és crítica, com ho és la consideració vigent de l'art musical -en termes generals- dins el nostre món cultural (No som nosaltres els més adients per a debatre la significació global de la vida artística i cultural en el nostre país, però no pensem que el moment present sigui tan resplendent com moltes veus sospitosament entusiàstiques ens recorden repetidament; en aquest sentit, almenys hauríem d'entendre la citada manca d'interès i coneixement pel que respecta a aquesta vessant de la creació artística, emparada per la vella Euterpe.) No hem volgut ésser injustos en referir-nos als nostres compositors, doncs pensem haver reflectit amb suficient claredat i amplitud les dificultats enormes amb que els mateixos han hagut de realitzar -i realitzen- el seu treball, i tot i així ha estat molta la feina efectuada, que possiblement obtingui millors fruits en un futur no massa llunyà. Si, ben al contrari, hem d'ésser especialment crítics amb els diversos estaments -Institucions públiques i instàncies oficials- que prefiguren la vida política, i que haurien d'assumir, en llur actuació pública, un concepte de rendibilitat cultural -i política- més orientat a mitjà i llarg termini, del que simplement ordena l'oscil·lació de les diverses conjuntures polítiques immediates.⁹⁷

Per totes aquestes raons hem volgut nosaltres acostar-nos a una problemàtica tan complexa com és aquesta, des d'un enfocament fonamentalment crític, doncs creiem que solament un debat en profunditat de les qüestions en aquestes línies tot just apuntades pot contribuir a remuntar-la. Aquesta ha estat -si més no la nostra modesta intenció.

Març-Abril, 1982

⁹⁷ Es obligat fer esment, en aquest punt, del *Llibre Blanc del Servei de Música* -La Política Musical-, publicat pel Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya a principis del present any. El citat document no varia substancialment el contingut de fons de la nostra apreciació. Vegi's, per exemple -i sense ànim de realitzar una discussió general del mateix-, la desatenció palesa a la inclusió d'òperes dels nostres compositors, així com la potenciació de llur composició de noves, en les Temporades del Gran Teatre del Liceu, les quals coses no són contemplades ni en els Estatuts del Consorci del citat Teatre, ni en l'apartat "L'acció immediata", pel que fa aquest mateix capítol. Tot allò referent als "Premis de Música", en aquell mateix apartat de "L'acció immediata", resta igualment sense concretar; al respecte, compari's a l'atenció concedida, en el següent punt, a la "Cançó", àmbit que si sembla precisar d'una ulterior assistència en la "difusió permanent arreu del país, estímul a nous cantants i autors i coordinació i promoció d'entitats organitzadores estables." Finalment, en l'apartat "La política musical", i en el capítol de "La creació", no hi constatem sinó tot un seguit d'actuacions puntuals i d'imatge -ultra una alusió passatgera a l'Associació Catalana de Compositors, a la qual no s'atorga el reconeixement degut-, i en les quals no hi és present un projecte seriós de planificació a mig termini.